

В. ПОРУДОМОВСКИЕ

ЯРОШЕНКО

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



SHOUT
SHARE **IT**



Annotation

Книга посвящена одному из популярных художников-передвижников — Н. А. Ярошенко, автору широко известной картины «Всюду жизнь». Особое место уделяется «кружку» Ярошенко, сыгравшему значительную роль среди прогрессивной творческой интеллигенции 70–80-х годов прошлого века.

- В. И. Порудоминский

- КРАТКОЕ ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ. СЕМЬ ПЕЧАТЕЙ

- ЧТО ЗАПИШЕТСЯ В ИСТОРИЮ

- Дождливое лето на Сиверской
 - Время выбора. Крамской
 - Разговоры. Надежды. Политика
 - «Полный бодрого, сознательного чувства...»
 - Учителя
 - Канун
 - Явление художника
 - Проснуться знаменитым
 - Гаршин. «Кочегар» и «Глухарь»
 - «Четвертая стихия»
 - «Портрет сословия»
 - Глеб Успенский
 - Строка под рисунком
 - «Он не мог не слышать»
 - «Слепые». Группировка
 - «Слепые». Созвучие
 - «Старое и молодое». Сцена
 - «Отъезд гувернантки»
 - «У литовского замка»
 - Запоздалый сюжет?

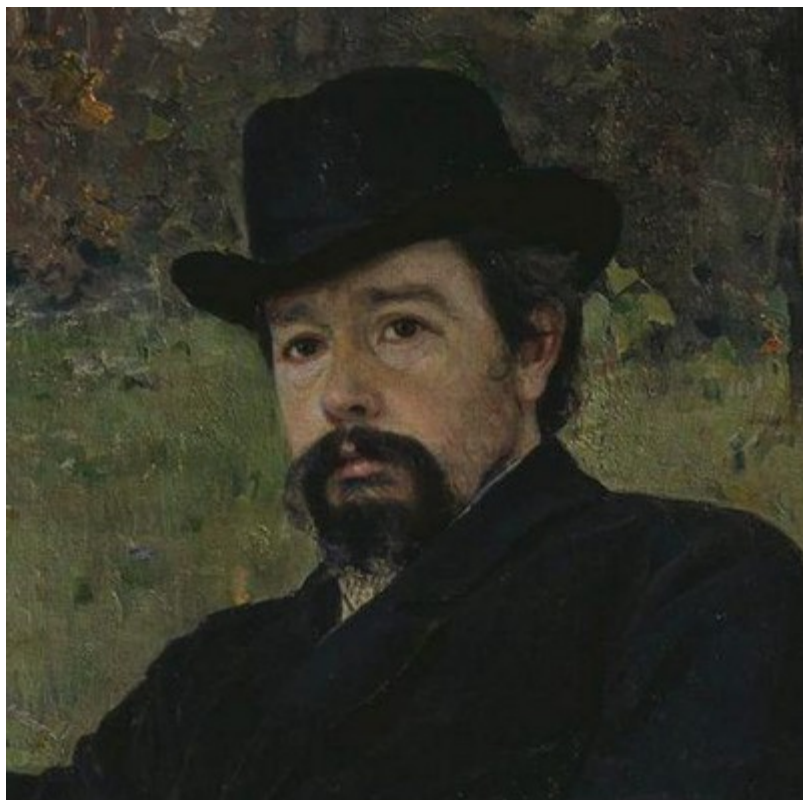
- В ТЕ ГОДЫ ДАЛЬНИЕ...

- «Принимаете ли меры к общению?...»
 - «Не их жизнь, а наша»
 - Круг своих
 - О «Мечтателе»
 - Молодое. Студент
 - «Грезы» и мысли
 - «По поводу одной картинки»
 - Молодое. Курсистка
 - Причины известны
 - Суть спора

- Могущество общего характера Стрепетова
- Обыкновеннейшие сюжеты. Глеб Успенский
- Портреты известных и неизвестных
- Пропавший портрет. Спасович
- Вдохновенный труд. Менделеев
- Салтыков-Щедрин
- Кавказ
- «ВСЮДУ ЖИЗНЬ»
 - Главная картина
 - Как они за решетку попали
 - Правда жизни и правда искусства
 - «Голуби»
 - Из писем. Чертков
 - «Что есть истина?». Ге
 - Об «одноцентричности». Еще о Ге
 - Толстой. Вокруг портрета
 - «Элемент человеческий»
 - «Как труден горный путь». Владимир Соловьев
 - Чертово колесо
 - Дополнения к личности
 - Мрачные сюжеты
 - Из следующей книги
 - Дыхание времени
 - Расчеты
 - Огни
 - Воспоминание о боевых доспехах
- ДВАДЦАТЬ ТРЕТИЙ ПЕРЕДВИЖНИК
 - «Манера держать себя»
 - Приказы полковника Ярошенко
 - «Так ли Вы видите?..»
 - «С бою взятые права...». Сергей Иванов
 - Еще о боях и правах... (Факты и документы)
 - «Совесть художников». Нестеров
 - Высочайший приказ и мнение передвижника Ярошенко
 - Снова время выбора
 - «Невыясненные отношения». Куинджи
 - «Забытый храм»
 - Юбилей
 - Из писем 1898 года
- ВМЕСТО ЭПИЛОГА. «ТАКОМУ ЧЕЛОВЕКУ НАДО ОТДАТЬ ДАНЬ»
- ИЛЛЮСТРАЦИИ

В. И. Порудоминский
Ярошенко

КРАТКОЕ ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ. СЕМЬ ПЕЧАТЕЙ



***М. В. Нестеров. Портрет Н. А. Ярошенко. 1897. Полтавский
гос. художественный музей. Фрагмент***

Ярошенко уничтожал письма, которые получал.

Он хотел, чтобы письма, им написанные, тоже уничтожались.

Он объяснял, что пишет письма не для печати, тем паче не для истории: просто в определенный срок сообщает определенному лицу нечто определенное.

Хранить и беречь такое письмо незачем. Довольно его прочитать, принять к сведению то, что в нем говорится, потом — в печку.

Ярошенко брался за перо нечасто и, за редким исключением, только по делу. По письму Ярошенко можно заключить о его добром отношении к человеку, но дружеских излияний он

избегал, всякое письмо написано по определенному поводу.

Он пишет Касаткину: «...мне сдается, что Вы напрасно проводите летнее время по городам, вместо того, чтобы хорошенько отдохнуть и укрепиться физически и морально где-нибудь на лоне природы, хотя бы в Кисловодске». Это не дружеская забота «вообще», не благие пожелания: Ярошенко приглашает Касаткина к себе на дачу, в Кисловодск. Но из приглашения без труда вычитывается его доброе чувство к товарищу.

Общие размышления также появляются в письмах Ярошенко не сами по себе, а лишь в связи с определенным деловым разговором.

В одном из писем к Черткову он посвящает несколько строк размышлениям о том, что нельзя ограничивать задачу искусства «моралью и педагогической стороной». Но это не желание потеоретизировать, а ответ на критику Чертковым передвижной выставки и осуждение односторонности чертковских представлений об искусстве (письмо Черткова к Ярошенко, понятно, не сохранилось).

В одном из писем к Третьякову Ярошенко замечает, что россияне имеют мало опыта «в преследовании совокупными силами общественных задач» и лишь «начинают брать первые этому уроки», но этот важный вывод связан с адресованными Товариществу упреками Третьякова в недостаточном умении вести практические дела.

Имя Ярошенко постоянно встречается в литературе о передвижниках, в частности и в мемуарах, но о нем самом (учитывая его роль в Товариществе передвижных художественных выставок) написано удивительно мало.

Немногие мемуаристы, к тому же, говорят о нем настораживающе однообразно: волевой, стойкий, трезвый, справедливый, кристально честный, не способный ни на какие сделки с совестью, бескомпромиссный, прямой, далее прямолинейный, всегда открыто поступающий и открыто высказывающий свою точку зрения и т. п.

Душа нараспашку? Но душа у Ярошенко «застегнута на все пуговицы».

Хозяйственный Третьяков сохранил среди прочих и такое письмо художника:

«Многоуважаемый Павел Михайлович!

Мне очень неприятно отвечать отрицательно на Ваше письмо, но, по моему положительному убеждению, художник не должен отступать от цены, раз назначенной,

даже в том случае, если он, назначив по ошибке цену слишком высокую, рискует вовсе не продать свою картину. Я не стану затруднять Ваше внимание изложением причин, почему сложилось у меня такое убеждение, — прибавлю только, что, прежде чем остановиться на определенной цене, я опросил мнение всех знакомых мне художников и окончательно назначил цены — самые низшие из тех, какие мне были заявлены.

Искренне Вас уважающий и готовый к услугам
Вашим

Н. Ярошенко»

Все прямо, честно, открыто, бескомпромиссно, и вместе что-то невысказанное, сокровенное таится за этими ясными строчками; Ярошенко волевой, справедливый, принципиальный, прямой, даже прямолинейный, — Ярошенко, точно соответствующий эпитетам мемуаристов, — видится в приведенном письме, но четким его строкам предшествовала глубокая и важная работа мысли и чувства, работа в тишине, в тайне, ощутимая, но никак не раскрытая, упрятанная за семью печатями.

И так всегда. Мы слышим открытые речи Ярошенко, видим его столь же открытые поступки, знаем его ясную (даже прямолинейную) позицию в Товариществе, которая определяла его отношение к отдельным товарищам, нам известны даже некоторые стороны его семейной жизни, и все-таки нам не хватает какой-то важной ниточки, чтобы размотать клубок до конца, до сердцевины, недостает всего того, чему пристал эпитет «личный» — «личные соображения», «личные пристрастия», «личные интересы», «личная жизнь». Едва ли не все личное применительно к Ярошенко известно нам как общественное, и даже его семейная жизнь предстает перед нами лишь в ее общественной значимости.

Такой взгляд на Ярошенко свойствен не только нам, потомкам, но и современникам художника, людям, близко его знавшим.

Это тонко отметил Н. Рерих. «Интересна и внутренняя жизнь Николая Александровича, его честные, прямые взгляды и убеждения, — писал он. — Но копаться в них неудобно, зная, как держал он себя в стороне от постороннего глаза, так что даже многие внешние проявления его частной жизни оставались незаметными для сравнительно хорошо знавших его людей».

Рерих рассказывал, что в рисовальной школе Общества поощрения художников, которую достаточно долго посещал

Ярошенко, мало кто знал его имя; его называли просто — «артиллерийский офицер».

Вместе с тем, отданный девятилетним мальчиком в кадетский корпус, Ярошенко тридцать семь лет провел на действительной военной службе, занимал весьма солидные должности, выполнял важные поручения начальства, в тридцать один год стал полковником, вышел в запас генерал-майором, но современники почти ничего не знали о служебной его деятельности, кроме того, что он был артиллерийским офицером.

Если бы не коллективные фотографии передвижников, на которых Ярошенко тотчас выделяется военным мундиром, если бы не привычные упоминания о нем мемуаристов как о человеке в мундире, если бы не две-три подробности о военной службе Ярошенко, сообщенные после его смерти вдовой, если бы не «Послужной список полковника Ярошенко», сохранившийся в бумагах историка искусства Собко среди материалов для «Словаря русских художников», нынешние исследователи могли бы вообще ничего не узнать о тридцати семи годах (из пятидесяти двух прожитых) военной службы Ярошенко. Следы ее совершенно затерялись в необозримых архивах военного ведомства.

Военная служба — факт личной, или, по слову Рериха, частной, жизни Ярошенко; подробности этой жизни остались неизвестны современникам, друзьям — будущим мемуаристам.

Ярошенко смолоду сделал выбор: для себя, для общества, для России он был художником.

До нас не дошли суждения Ярошенко о собственных его работах. Он не считал нужным рассказывать наперед, какую затекает картину, и точно так же не считал нужным объяснять то, что им было создано. Вокруг его картин вспыхивали острые споры, он в них не участвовал.

Крамской писал: «Художник, как гражданин и человек, принадлежа к известному времени, непременно что-нибудь *любит* и что-нибудь *ненавидит*... Любовь и ненависть не суть логические выводы, а чувства. Ему остается только быть искренним, чтобы быть тенденциозным».

Ярошенко высказывался в своих произведениях прямо и открыто.

Искренность его в словах и поступках, казавшаяся иным чрезмерной, не оставляла художника и за мольбертом.

В спорах вокруг картин Ярошенко самое частое слово — «тенденциозность».

Рерих, предостерегая от вмешательства постороннего глаза во внутреннюю жизнь Ярошенко, советовал обратиться к его созданиям: «Художественная же деятельность его — на глазах у

BCeX».

ЧТО ЗАПИШЕТСЯ В ИСТОРИЮ

Дождливое лето на Сиверской

26 августа 1874 года Крамской писал Савицкому: «Жил со мной здесь один месяц Ярошенко Николай Александрович; Вы знаете, офицер, уехал уже полтора месяца в Киев, а парень хороший».

Кажется, это первое упоминание о Ярошенко в среде «большого искусства».

Ровно через полгода в русское искусство придет художник Ярошенко: первые его картины появятся на Четвертой передвижной выставке.

Летом 1874 года Крамской снимал дачу под Петербургом, на станции Сиверская Варшавской железной дороги. «Жил со мной здесь» — это на Сиверской.

Знаменательно разъяснение — «Вы знаете, офицер»: художника Ярошенко художник Савицкий может и не знать, а офицера, который часто бывает среди художников, должен помнить (военный мундир приметен!).

«Парень хороший» — итог, подведенный Крамским прожитому вместе месяцу. В судьбе Ярошенко месяц важный, поворотный; но и для Крамского месяц, наверно, дорогой, — в его письме к Савицкому за приведенными строками следует: «Я было привык, да потом так скверно стало, что хоть плачь...»

Если бы не эти скудные строки, мы, наверно, и вовсе бы не узнали о месяце, проведенном Ярошенко на Сиверской, вблизи Крамского. Теперь же из переписки Крамского, из других документов эпохи выбираем сведения о характерных приметах лета 1874 года, о событиях, которые волновали художников, с тем, чтобы вывести значение этого лета для Ярошенко.

«Лето гнусное... — писал Крамской, — дождь стучит в окна, ветер немилосердно завывает, и дача топится постоянно». За все лето он не насчитал и десяти солнечных дней.

Погожие дни, которыми так скупно одарила их природа, художники провели на этюдах.

Крамской сообщал, что изучает пейзаж и пишет портреты на воздухе.

Появился и акварельный этюд «Н. А. Ярошенко на натуре»: Ярошенко взят в профиль; в серой холщовой блузе и в такой же фуражке, он присел, скрестив ноги, прямо на траву, на коленях у него раскрытый альбом, художник погружен в работу. Пасмурный денек, неяркая зелень травы, темная туманная полоска леса вдали, дождь недавно прошел и скоро непременно заладит снова; фигура художника написана необыкновенно просто, естественно,

в полном и совершенном согласии с пейзажем, в ней передана способность художника как бы вобрать в себя окружающую природу и самому раствориться в ней. Скромный этюд не уступает знаменитому портрету Шишкина на лесной опушке, написанному Крамским годом раньше.

Тогда же на Сиверской и тоже акварелью Крамской написал портрет Ярошенко: темноволосый и темноусый молодой человек со смуглым лицом южанина, с горячими глазами и красивым крупным ртом сосредоточенно рисует в альбоме. Это, кажется, первый портрет Ярошенко, во всяком случае, первый портрет Ярошенко-художника. Крамской оставил не только первое упоминание, но и первое изображение Ярошенко в «большом искусстве».

Ярошенко в свою очередь изобразил Крамского «на этюде» и сделал акварельный его портрет. Крамской в матерчатой шапочке (выпал, наверно, один из редких солнечных дней), тоже с альбомом и тоже сосредоточенно работает. Но в сосредоточенности Крамского нет привкуса напряженной ученической старательности, переданной Крамским в портрете Ярошенко: стремление точно запечатлеть ничуть не мешает ему обдумывать и оценивать то, что он делает.

Оба художника, видимо, всякий раз писали друг друга одновременно, и оба — опытный портретист Крамской и пробующий силы Ярошенко, — вглядываясь друг в друга, удачно схватили нечто существенное.

26 августа Крамской пишет, что Ярошенко «уже полтора месяца», то есть в десятых числах июля, уехал «в Киев».

«В Киев» означает, скорей всего, вообще на Украину, на родину, в Полтаву, где жили родители — отставной генерал-майор Александр Михайлович Ярошенко с супругой Любовью Васильевной.

В двадцатых числах июля Ярошенко (согласно пометкам под рисунками в его альбоме) уже на Кавказе.

В 1874 году Ярошенко женился. Естественно допустить, что по дороге на Кавказ, в отпуск, он заехал с молодой женой к родителям.

Но между Петербургом и Украиной, Кавказом что-то привело его на Сиверскую, удерживало там, хотя дождь стучит в окна и ветер немилосердно завывает и поработать всласть почти невозможно. И если не всякий день, то через день уж обязательно приходится вставать ни свет ни заря и, не глядя на погоду, тащиться в Петербург, на службу (отпуск, судя по служебным документам, ему вообще положен в августе — сентябре). И молодую жену он целый месяц держит на сырой, холодной даче

(где, правда, жадный на всякое новое лицо Крамской не упустил случая сделать ее портрет).

Ряди чего?..

Время выбора. Крамской

Простой список работ Ярошенко убедительно свидетельствует, что к 1874 году силы его созрели. Явились на свет первые заслуживающие внимания пробы маслом. В них угадывается склонность Ярошенко в отдельном лице улавливать тип; характерны названия этих произведений: «Крестьянин», «Старик с табакеркой» («Дьячок»), «Старый еврей», «Малоросс».

Но Ярошенко — офицер, в 1874 году — гвардии штабс-капитан, начальник штамповальной мастерской на недавно открытом Петербургском патронном заводе.

Служба отнимает много времени и сил: в ту пору на Патронном заводе решалась важная для перевооружения русской армии техническая задача — налаживалось производство металлических патронов взамен прежних, бумажных.

Про отца Ярошенко (старик был, что называется, «военная косточка») говорили: «Честь и служение долгу были для него святыней, перед которыми должно было преклоняться все в жизни».

У Ярошенко-сына были те же святыни, но он полагал, что искусство — не меньше «честь и служение долгу», чем служба военная. Здесь собственные устремления Ярошенко опять-таки сливаются с основными направлениями развития общества, как бы выявляют их. В известные периоды общественная деятельность гораздо больше связана с искусством, чем с военной службой. Публицист Шелгунов объяснял, что в пору быстрого общественного развития нельзя не ставить высоко тех, кто, воздействуя на умы людей, творит это развитие.

И все же Ярошенко с малолетства предназначался к военной службе, получил добротное образование в корпусах и училищах, окончил Михайловскую артиллерийскую академию в числе лучших, работа его была ответственной и полезной, карьера делалась быстро и сама собой, — в душе-то он выбрал искусство, ради него готов был бросить все нажитое ценой детства и юности, но в искусстве мало что успел; он чувствовал себя художником, но трезвый ум удерживал его от того, чтобы безоглядно предаваться чувству, — несколько сравнительно удачных проб еще не обеспечивают успешного поприща.

К тому же (и для Ярошенко это было, конечно, не менее важно, чем забота о будущих успехах), раз искусство — жизненная задача, честь и служение долгу, общественная деятельность, а не любительские упражнения в часы досуга, он никак не имел права увлекаться — страсть нередко и

обманывает, — он должен был прийти в искусство готовым к выполнению задачи, к самоотверженному служению, к деятельности на благо общества. В искусстве забавляется, тешит себя, кормится, прозябает, бездельничает армия случайных людей, тогда как на передовом его рубеже каждый солдат на счету.

Ярошенко вырос без папенок и маменек, жил по казармам, военная служба приучила его не только подчиняться, но и командовать, принимать решения, отвечать за свои действия. Он был, как тогда выражались, «человек поступающий»; уже то, что он готов был пожертвовать всем добытым прожитой жизнью, всем, что удачно начатая военная карьера заведомо обеспечивала наперед, подтверждает его способность к *поступкам*. Но, выбирая делом жизни искусство, он не об одном себе думал и потому не мог на собственное решение полагаться. Ему нужен был мастер, им безусловно признанный, судья, которому бы он всецело доверял, человек искусства, поклоняющийся той же святыне, что и он, с тем же, что и у него, символом веры — ему нужно было, чтобы этот мастер, судья, человек искусства сказал ему: «Иди!».

Крамской был к тому времени признан лучшим портретистом России. «Христос в пустыне» не только прославил Крамского как художника, картина стала живописным подтверждением его права занимать в русском искусстве ведущее место художника-мыслителя, художника-гражданина. Крамской едва ли не единственный у нас способен «держат в своих руках школу», — писал тогдашний журнал, — он «родился учителем и делается им постоянно помимо воли». За плечами у Крамского и возглавленный им «бунт» четырнадцати конкурентов на золотую медаль, вышедших в 1863 году из Академии художеств и тем нанесших ей сокрушительный удар, и создание Артели, «коммуны» художников, объединившей «бунтарей», противопоставившей себя Академии и утверждавшей свое, новое искусство, и организация Товарищества передвижных выставок, которого Крамской деятельный руководитель. Крамской любит и привык передавать другим свои суждения, взгляды, принципы — наставлять на путь истинный, на который в то сиверское лето жаждал ступить Ярошенко.

Никто не в силах лучше, точнее Крамского оценить способности и возможности Ярошенко, помочь ему найти свое место в искусстве: за десять лет до приезда на Сиверскую Ярошенко учился у Крамского в вечерних классах рисовальной школы Общества поощрения художников; для Крамского он не какой-то «офицер», на досуге балующийся живописью, а именно «Ярошенко Николай Александрович», чьи способности и

возможности Крамскому хорошо известны. Позже — после смерти наставника — Ярошенко вспоминал: «Крамской был учитель истинно необыкновенный. Его преподавание было не механическое, не — шаблонное. Он более всего старался вникнуть в натуру каждого отдельного ученика и вникнуть, чего именно требовала натура каждого». Позднейший отзыв, думается, характеризует отношения ученика и учителя не только в давнюю пору посещения вечерних классов (здесь, конечно, сказалось и дальнейшее общение художников и месяц на Сиверской, в частности), но память о рисовальной школе, вера в умение учителя вникнуть в натуру каждого, в решающее время выбора побудили Ярошенко отправиться «за благословением» на Сиверскую — к Крамскому.

Разговоры. Надежды. Политика

Что они делали темными, дождливыми днями, бесконечными вечерами, когда на улицу носа не высунешь и дома рисовать невозможно? Разговаривали, конечно.

Весна и начало лета 1874 года — самая горячая пора «хождения в народ».

«Движение это... было, скорей, каким-то крестовым походом, отличаясь вполне заразительным и всепоглощающим характером религиозных движений, — писал Степняк-Кравчинский. — Люди стремились не только к достижению определенных практических целей, но вместе с тем к удовлетворению глубокой потребности личного нравственного очищения».

Заразительное и всепоглощающее движение, не на пустом месте возникшее, но подготовленное исторически, конечно, не обошло стороной новое русское искусство.

Захваченный общим настроением, Крамской пишет в то лето: «Сидя в центре, так сказать, начинаешь терять нерв широкой, вольной жизни; слишком далеко окраины; а народ-то что может дать! Боже мой, какой громадный родник! Имей только уши, чтобы слышать, и глаза, чтобы видеть...»

На первую половину семидесятых годов приходится подавляющее большинство крестьянских портретов Крамского. На Сиверской Крамской и Ярошенко одновременно пишут портрет одного и того же крестьянина. Заросший давно нечесаными темно-рыжими волосами и бородой, одетый в рваный армяк, мужик на портрете, написанном Ярошенко, мрачен и решителен.

Летом 1874 года Крамской создает и знаменитого «Полесовщика», одного из тех русских людей, в которых, по словам художника, «глубоко засело неудовольствие, граничащее с ненавистью», которые «никогда не мирятся». Ярошенко мог быть свидетелем работы учителя над «Полесовщиком», как и над «Деревенской кузницей», написанной тем же летом.

Двадцать два года спустя, к четвертьвековому юбилею Товарищества передвижных выставок, один из товарищей-передвижников сложит стихи, по форме наивные, но полностью согласные с целями и задачами Общества. В стихах говорится о том, как «передвижник» (с ударением по-старинному на последнем слоге) понимал место и значение искусства в народной жизни.

«Отрекся он от благ связей и капитала,
Искусства лишь плоды пуская в оборот,

Чтоб муза русская отчизне возвращала
Все, что прекрасного внушает ей народ.

И полный бодрого, сознательного чувства
Пошел Передвижник по русским городам,
И сеет он любовь к созданиям искусства,
Всю жизнь, как в зеркале, в них отражая там...».

Год 1874-й оказался по-своему решающим в судьбе Товарищества. Нарушилось внешнее «выжидательное» равновесие, которого за благо почитали придерживаться и академические власти и вожаки передвижничества.

Тремя годами раньше, не имея сил противостоять могучей волне нового русского искусства, Академия предложила для Первой передвижной выставки свои залы. Передвижники в залах Академии художеств — это могло означать что-то вроде признания, некую упорядоченность, «включение в систему». Но Товарищество не включалось в систему даже внешне, оно противостояло системе, в которую его намеревались включить.

Искусство передвижников — никак не развитие академической «живописи народных сцен». Это новое мироощущение, новое отношение к задачам искусства, новая художественная практика. «Грачи прилетели» или «Охотники на привале» так же чужды академическому искусству, как «Петр и Алексей» Ге или «Порожняки» Прянишникова. Дело не в сюжете, а в несовместимости «групп крови». Если разместить Передвижную в академическом конференц-зале или в кабинете ректора, она от этого более «своей» не станет.

Но Академии ничего не остается, как делать вид, будто Товарищество ей не помеха; Товариществу выгодно держаться того, что оно не против Академии, а просто само по себе — время работает на Товарищество.

Зрителям нет дела до дипломатического равновесия. «Грязь», «пошлость», — продолжают бубнить сторонники традиционного академизма (впрочем, теперь в ходу емкое слово «тенденциозность» — одновременно порицание и донос), но их силы тают. Не потому, что их стало меньше, а потому, что зрителей стало больше. Живопись передвижников искусство, где, по выражению Стасова, «народ дома». К искусству передвижников привлекает людей могучее чувство сопричастности. Да и требования времени на стороне передвижников — настала пора для искусства стать общественным мнением и выйти в авангард его.

В канун 1874 года великий князь Владимир Александрович, вице-президент Академии художеств, высказал пожелание слить выставки академические и передвижные. Предложение руки и сердца — тоже способ уничтожения самостоятельности. Слияние выставок не просто растворило бы картины передвижников в массе академических работ: оно уменьшило бы силу воздействия на зрителей, идущую от цельности передвижных выставок, уничтожило бы общественную атмосферу, царившую на передвижных. Товарищество на дипломатию отвечало дипломатией. Дабы «сгладить те внешние проявления деятельности Товарищества, которые могут дать повод думать людям несведущим о существовании розни между художниками и Академией», а также «давая себе роль нравственного и усердного помощника Академии», Товарищество соглашалось открывать свои выставки одновременно с академическими, но в отдельных залах, с отдельной кассой и каталогом. За внешней податливостью ответа таилась огромная взрывная сила: две выставки одновременно и рядом лишь выявили бы разницу, усилили противоборство. Слог ответа не скрыл от академических властей его сути. Переговоры прекратились. Академия вела тайные подкопы, и Товарищество ощущало эту глухую возню.

«Молчат, и мы молчим», — определял Крамской положение дел. Но — Академия «что-то замышляет, наверное». Это — в том же письме, где сказано о пребывании Ярошенко на Сиверской.

Видимо, до Крамского доходили слухи о том, что Академия торопливо вырабатывает под своим крылом новое объединение. Это объединение — Общество выставок художественных произведений — формально создавалось вне Академии как самостоятельное, но обеспечивалось со стороны Академии всяческой помощью и поддержкой. Обществу приуготовлялась нелегкая задача единоборства с Товариществом: ежегодные выставки Общества должны были оттеснить передвижные. Предвкушая решительные меры правительства против передвижников и хлопоча об этих мерах, конференц-секретарь Академии художеств обронил не без расчета, что слова его станут широко известны: «В этом году выставки передвижной не будет, надеюсь!..»

«Он надеется! — возмущенно пишет Крамской. — Ну, а мы тоже надеемся, в свою очередь, и потому полагаем — будет...».

Летом 1874 года Крамской заботится об очередной — Четвертой — передвижной. Он старается, чтобы на ней «предстал» как можно больше художников. На Четвертой передвижной предстанет и художник Ярошенко.

«Полный бодрого, сознательного чувства...»

В 1886 году Нестеров кончал Московское Училище живописи и ваяния. Однажды к нему в мастерскую вошли двое: его учитель Илларион Михайлович Прянишников и с ним не знакомый Нестерову артиллерийский полковник. Прянишников, обращаясь к полковнику, сказал: «Вот, Николай Александрович, рекомендую Вам нашего будущего передвижника».

«Для меня такая рекомендация была в те годы слаще меда, — вспоминал позже Нестеров, — да и кто из нас не мечтал добиться такого счастья...».

Двенадцатью годами раньше на Сиверской был посвящен в передвижники артиллерийский штабс-капитан Николай Александрович Ярошенко.

В дни, когда над Товариществом сгушались тучи, когда все напряглось в предгрозые — *они* молчат, и *мы* молчим, *они* надеются, и *мы* надеемся, — в те дни Крамской передал молодому собрату убеждение в жизненной необходимости единого, независимого и сильного Товарищества. Он передал Ярошенко не покидавшее его самого предельно настороженное отношение к Академии, постоянное ожидание удара с ее стороны, пружинистую готовность встретить удар и нанести ответный.

Дела Товарищества занимали, конечно, важное место в разговорах Крамского и Ярошенко. Для Крамского все горячо, остро, да и для Ярошенко тоже: вступление в искусство для него — вступление в Товарищество.

В отличие от старших товарищей (от того же Крамского), для которых отношение к Академии оваяно памятью о «бунте» 1863 года, в отличие от товарищей-ровесников, проводших в академических классах долгие годы учения и на себе испытавших узость господствующих там взглядов, косность педагогических приемов, боязнь новизны и настойчивое желание превращать искусство в департамент, Ярошенко пришел к передвижничеству не через отрицание Академии, а через убеждение в правоте положительной программы Товарищества. Он пришел к передвижничеству, «полный бодрого, сознательного чувства».

Ярошенко — один из немногих художников, во всяком случае, петербургских, почти никак не связанных с Академией.

В конце шестидесятых — начале семидесятых годов он, правда, записался вольнослушателем в вечерние классы Академии, но, кажется, не искал там ничего, кроме возможности

получить некоторые технические навыки.

Академия как цитадель искусств для него не существовала, ко всяким академическим установлениям он относился без уважения, иронически даже; в конкурсах, в соискании наград, степеней и званий не участвовал; представляя эскиз на заданный ему традиционно академический сюжет «Битва над трупом Патрокла», вместо давно канонизированной драматической композиции сочинил анекдот, «игру слов» — изобразил брошенный на поле битвы труп героя и дерущихся над ним ворон (явный знак неуважительного и необязательного отношения вольнослушателя к «альма матер»).

Впрочем, он равно не был убежден, что академические классы способны стать школой профессионального мастерства. В преподаваемых технических приемах и навыках он видел шаблонные правила и рецепты для фабрикования никому не нужных произведений. Нестеров вспоминает, что, когда он, уже зрелый художник, понял слабости и просчеты своих работ и решил идти переучиваться к Чистякову, Ярошенко высмеял его, назвал его решение «блажью», утверждал, что учиться следует не в академиях, а на картинах, которых ждут от своих товарищей передвижники.

Здесь убеждения Ярошенко сплетаются с его ограниченностью: ни по силе таланта, ни по предшествующему художественному образованию он не был готов взять от Академии тот крепкий профессионализм, какого набрались за годы учения многие его товарищи (Репин и Суриков, например).

Его альбомы тех лет, заполненные рисунками с натуры, портретами, жанровыми сценками, бытовыми набросками, карикатурами, альбомы академических лет, в которых лишь попадаются копии с гипсов и наметки мифологических сюжетов, свидетельствуют о недоверии к академической системе образования, даже пренебрежении ею, о направленности дарования, о желании (идушем от ощущения своих возможностей и способностей) скорее пойти по избранному пути, минуя или сведя лишь до самого необходимого то, что называют «классом», «школой».

Крамской с его способностью улавливать возможности и стремления каждого ученика, конечно же, понял направленность ярошенковского дарования и, хотя несомненно видел недочеты его профессионального развития, оценил его свободу от Академии и ее творческих установок.

Работы, которые Ярошенко мог предъявить Крамскому, весьма далеки от мастерства, даже от мастеровитости. Но это работы по духу, по мироощущению передвижнические.

Крамской, в свое время добросовестно штудировавший в академических классах гипсы и натуру, принял Ярошенко со всеми его профессиональными огрехами: дух и направление вступающего в искусство художника были для него дороже умения; умение — дело наживное.

Крамской к тому же искал случая воспитывать художников в Товариществе, вне Академии. Четыре года спустя, размышляя о необходимости иметь в Товариществе свои мастерские, Крамской будет с гордостью указывать, что в среде передвижников «вырос такой, как Ярошенко».

У Ярошенко не было школы, но учителя были. Он недополучил уроков рисования и живописи, но учителя его были из тех, кто пробуждает в сердцах питомцев любовь к искусству, веру в его нравственную и общественную силу.

Ярошенко начал рисовать в детстве, сам по себе. Родные рассказывали, что он покрывал рисунками учебные тетрадки, всякий чистый клочок бумаги, а также подоконники, столы, двери и стены. Старшие порой поощряли его, порой сердились, но им не приходило в голову увидеть в страсти к рисованию талант, заслуживающий попечения и заботы. Для Ярошенко-отца жизненный путь сына благоприятно начался в тот ясный осенний день 1855 года, когда мальчик впервые надел темно-зеленый фрачный мундир с короткими фалдами и белыми погонами, украшенными вензелем «ПП» — Петровский Полтавский кадетский корпус (отец исправлял в корпусе существовавшую там должность полицмейстера).

Но именно в военно-учебном заведении (где, казалось бы, менее всего можно было ожидать этого) Ярошенко обрел первого учителя.

В историческом очерке Петровского Полтавского кадетского корпуса о преподавателе рисования Иване Кондратьевиче Зайцеве говорится: «почтенный деятель, умевший внушить своим питомцам любовь к искусству».

Прежде чем перебраться в Полтаву, Иван Кондратьевич долго служил в Первом петербургском кадетском корпусе. Когда Зайцев впервые пришел туда, ему показали хранящиеся в корпусной библиотеке прекрасные рисунки, якобы исполненные кадетами, но в классах он скоро убедился, что рисовать кадеты совершенно не умели. Учитель, которого сменил Зайцев, открыл ему секрет: он сам рисовал вместо своих воспитанников, что приносило ему высокий балл на ежегодной общей выставке военно-учебных заведений, а вместе с баллом милости начальства. Зайцев, махнув рукой и на балл и на милости, принялся учить кадетов азам.

В историческом очерке Полтавского корпуса говорится: в рисовании воспитанники неизменно выказывали отличные успехи, «что было делом преподавателя Зайцева».

Но роль Зайцева в судьбе Ярошенко не исчерпывается преподанными «азами». Встреча с Зайцевым для мальчика, увлеченного искусством, что для какого-нибудь его сверстника, мечтающего о море, встреча с матросом, вернувшимся из кругосветного плавания.

Иван Кондратьевич Зайцев происходил из помещичьих крестьян Пензенской губернии. Он был художник наследственный. Отец его, крепостной живописец, исполнял образа и портреты, расписывал стены, потолки, плафоны и (рассказывает сам Зайцев) «по фантазиям своих господ» сочинял картины «нескромного» содержания — «бахусов, вакханок и силенов». Малолетним Иван Кондратьевич был отправлен для обучения в известную Арзамасскую школу живописи, где под руководством художника Ступина совершенствовалось немалое число крепостных живописцев. Позже он попал в Академию художеств и по окончании ее получил вольную.

Ивану Кондратьевичу Зайцеву ко времени встречи с Николаем Ярошенко минуло полвека. Он учился у знаменитых профессоров Егорова и Шебуева (у того самого Шебуева, картина которого, изображающая Петра Первого на поле Полтавской битвы, была пожалована корпусу государем и занимала в большом зале почти всю стену); он копировал в Эрмитаже творения великих мастеров; был свидетелем триумфов «Последнего дня Помпеи» и «Медного змия»; встречал Пушкина, Жуковского, Крылова; видел на сцене Мочалова и Каратыгина. Зайцев не просто первый учитель рисования, он — первый художник, которого встретил на жизненном пути Ярошенко.

Зайцев заметил страсть, пылающую в душе кадета, и не дал ей погаснуть. Он не только учил Ярошенко — он поощрял в нем художника; Зайцев угадал будущее Ярошенко и сказал ему об этом.

Три десятилетия спустя, в один из наездов в Полтаву, Ярошенко возьмется за портрет Ивана Кондратьевича. Лицо старого крестьянина, прозорливого и сильного духом. Могучий, великолепно лепки лоб; пронзительные глаза под седыми кустиками бровей; простота черт, будто наскоро, но крепко и точно вырубленных топором; большая седая борода, на редкость не благостная — что-то общее с обликом Льва Николаевича Толстого (в ту пору еще не написанного Ярошенко), не в частности общее, а в целом. Портрет исполнен с большим чувством («особенно любовно», как выразился один критик); когда он появился на выставке, его хвалили, находили в нем «рембрандтовское». Старику художнику на портрете восемьдесят один — Ярошенко написал первого учителя за год до его смерти.

Второй учитель — Адриан Маркович Волков.

Волков из числа художников, оставивших по себе память одной картиной. Эта картина — как бы «опознавательный знак» Волкова — «Прерванное обручение» (бедный молодой чиновник пытался поправить дела выгодным браком с купеческой дочкой,

но в самый миг обручения появилась обманутая им женщина с ребенком на руках).

Ярошенко встретился с Волковым в Петербурге, куда был прислан из Полтавы для продолжения военного образования в Первом кадетском корпусе (потом он оказался в Павловском училище, окончил же курс в Михайловском артиллерийском): к этому времени успехи мальчика в искусстве были так ощутимы, что отец разрешил ему брать частные уроки рисования.

По воспоминаниям близких, Ярошенко учился у Волкова «лет с четырнадцати»; установить дату любопытно: придя к Волкову в начале 1860 года, Ярошенко мог застать работу над «Прерванным обручением».

Впрочем, для современников Волков вовсе не был художником одной картины. Большой успех выпал на долю «Обжорного ряда в Петербурге», созданного двумя годами раньше «Прерванного обручения». Зрителей привлекало в картине сочувствие к беднякам, обитателям столичного «дна», горькая дума о плохо устроенном мире. «А. М. Волков человек еще молодой, но уже вполне изведавший, что такое жизнь — жизнь труженика-художника, не имевшего способности заискивать у сильных мира сего», — свидетельствовал современник.

Приемы рисунка и живописи, которые открыл ему Волков, Ярошенко мог, наверно, узнать и от другого преподавателя. Но пример Волкова учил его относиться к творчеству в согласии с торжествовавшей в новом русском искусстве эстетической проповедью Чернышевского: воспроизводить явления жизни и выносить им приговор.

Более того: искусство для Волкова стало общественной деятельностью — он был одним из ведущих художников-карикатуристов «Искры», самого сильного, самого яркого сатирического журнала тех лет.

Конечно, не без влияния учителя в альбомах юноши Ярошенко появились карикатуры и юмористические наброски — типы, сценки — по большей части из хорошо знакомой ему кадетской и юнкерской жизни. Но карикатуристом Ярошенко не станет, и дело не в способности к рисованию карикатур. Современники, разглядывая карикатуры на страницах «Искры», ставили в заслугу журналу умение решительно и остро откликаться на общественные события, умение «факту текущей жизни» придать «известное общее, типическое освещение». Вот это у Ярошенко останется, сделается одной из главных и привлекательных черт его творчества.

Заниматься искусством приходилось только по праздникам, но зато в праздники мальчик проводил у художника целый день,

а то и несколько дней подряд. Это свидетельствует о возникшей близости учителя и ученика, не ограничиваемой часами уроков.

Дни, проведенные у Волкова, — не только занятия, но и общение: определенный круг людей и определенные разговоры.

Круг Волкова — «искровцы»: Минаев, Вейнберг, Левитов, Решетников, Златовратский, Елисеев, Глеб Успенский, редактор журнала — поэт Василий Курочкин, один из самых популярных деятелей шестидесятых годов, «председатель суда общественного мнения», как позже назвал его Михайловский.

О разговорах, происходящих в этом кружке, можно судить по революционно-демократическому направлению журнала, составу его авторов, наконец, по времени, когда юный Ярошенко оказался среди создателей «Искры», — конец пятидесятых — начало шестидесятых годов.

Поэт Вейнберг потом вспоминал, «как жадно набрасывалась публика на каждый номер „Искры“, какой авторитет она себе составила на самых первых порах, как боялись ее все, имевшие основание предполагать, что они могут попасть или под карандаш ее карикатуристов, или под перо ее поэтов и прозаиков, с какою юношескою горячностью, наконец, относились к своему делу и мы сами...».

Годы становления Ярошенко (что-нибудь с четырнадцати до восемнадцати) прошли в боевом, увлеченном своей общественной деятельностью, популярном кружке «искровцев» — здесь складывались его представления, принципы, характер.

Значение «искровского» кружка для Ярошенко усугубляется тем, что приходил он к учителю из казармы и уходил от него, когда праздник оставался позади, тоже в казарму.

В годы, когда Ярошенко брал уроки у Волкова, новое русское искусство быстро и крепко стало на ноги. Уже был Федотов, и учитель Волков объявлял себя его убежденным последователем. Стремительно шагал Перов: появились и «Сельский крестный ход» и «Чаепитие в Мытищах». Много разговоров вызвал «Привал арестантов» Якоби. На академической выставке 1863 года «Тайная вечеря» Ге «изнутри» взорвала традиционный сюжет, пукиревский «Неравный брак» по произведенному впечатлению из события художественного сделался событием общественной жизни. Через несколько недель после открытия выставки четырнадцать «бунтарей» вышли из Академии.

Адриан Маркович Волков был среди художников, противопоставивших освященной академическими постановлениями «живописи народных сцен» правдивое изображение народной жизни. Таких художников становилось все больше, из них, по словам Крамского, образовался «контингент

национального искусства».

«Искусство должно быть благом народа, потребностью народа», — писала «Искра». Она осуждала «старинные, от предков унаследованные воззрения», согласно которым «искусство должно доставлять высшие эстетические наслаждения» тем, кто покупает произведения искусства. Полтора десятилетия спустя Ярошенко определит главную цель Товарищества передвижников — «вывести искусство из тех замкнутых терминов, в которых оно было достоянием немногих, и сделать его достоянием всех».

Понятие «учитель» много шире понятия «преподаватель», и роль Волкова как учителя Ярошенко, видимо, вполне соответствует широте этого понятия.

Третий учитель — Крамской.

Все тем же летом 1874 года в письме к Репину с Сиверской Крамской горестно признается: «Вы пишете, что работали много, до одурения, что надо и пора работать, так как тридцать лет стукнет, а Вы еще немного сделали, что же сказать мне, которому пошел уже тридцать восьмой. Ой, ой, ей-богу, подумаешь, жизнь как будто кем-то украдена, или я ее сам проспал, не видал я ее, право, не видал! Станные мы, русские люди! Все у нас как-то успеем, да еще сделаю, а смотришь, время и ушло, и ушло безвозвратно. Я теперь начинаю, точно перед смертью, дорожить днями».

Крамскому тридцать семь, у него за плечами «Христос в пустыне», «Русалки», десятки портретов (и среди них — Лев Толстой!); Репину тридцать, он автор прославленных «Бурлаков»; оба торопятся, страдают, что задержались, не успели, опаздывают; Ярошенко двадцать восемь — и ничего не сделано, даже доброжелателям неясно — художник или офицер? Острое чувство потерянного времени, наверно, пронзало многие беседы Крамского и Ярошенко.

К тому же, для «странных русских людей» всякое дело, особенно творческое, — непременно общественное, непременно служение («Русский писатель всегда хочет написать что-то вроде евангелия», — сочувственно пересказывал Горький слова известного в ту пору литератора Каронина-Петропавловского). Крамской писал в 1874 году: «Всюду настоящие люди томятся и ждут голоса искусства! Напрягают зрение и слух: не идет ли мессия?»

Ярошенко, кажется, всерьез подумывал об отставке. Но кто-то, а Крамской знал, что такое заказы, художество ради хлеба насущного. Он убеждал Ярошенко не пренебрегать материальной независимостью. Все, кому желал бы следовать Ярошенко, маются с заказными портретами, иконостасами, «деревяшками» — гравюрами, предназначенными для массового потребления.

Ярошенко останется служить еще семнадцать лет, но выбор уже сделан — по-ярошенковски бесповоротно.

«От чина полковника Николай Александрович отказывался в течение пяти лет, — рассказывает жена художника, — так как с этим чином ему предлагали такие места, которые не давали ему возможности заниматься живописью, и согласился лишь тогда, когда освободилось место полковника для особых поручений, так как на этом месте нужно было только три раза в неделю быть на службе, хотя на дом приходилось брать много работы, но это он

делал по вечерам. Н. А. несколько раз начальство предлагало места более видные и более обеспечивающие в материальном отношении, но ради искусства он решительно отказывался и довольствовался тем скромным положением, лишь бы иметь возможность заниматься живописью».

Но, обеспечив службой некоторую материальную независимость, Ярошенко так же бесповоротно отказался от всякой работы по заказам (за всю жизнь исполнил буквально два-три «заказных» портрета людей ему знакомых и близких).

Летом 1874 года сделан выбор: отныне Ярошенко не офицер среди художников, а художник среди офицеров. В исторических очерках военно-учебных заведений, где Ярошенко получал образование, будет числиться не полковник Ярошенко, а Ярошенко — «наш знаменитый художник».

Еще ничего не создано; для большинства людей искусства он еще по-прежнему безымянный офицер (впрочем, мало кто из людей искусства вообще о нем знает), но Ярошенко покидает Сиверскую художником.

Осознание собственных возможностей, появившаяся уверенность, что люди ждут и твоего слова, мучительное ощущение даром потраченного времени помогают человеку почувствовать в себе художника.

Четвертая передвижная, которая должна открыться через полгода, теперь для Ярошенко срок и цель. После ученических рисунков и набросков, после первых портретов, в которых так приметна проба сил, он с непостижимой уверенностью берется за большую картину. И пишет ее непостижимо решительно и быстро.

Явление художника

Первая картина Ярошенко — «Невский проспект ночью».

Для современников название достаточно ясное и выразительное.

Писатель-демократ Слепцов несколькими годами раньше выступал на ту же тему в «Женском вестнике»: «Я возвращался домой по Невскому. Вдруг ко мне подбежала женщина и стала просить четвертака... „Ради бога, дайте, — сказала она, — я день не ела... есть хочу“... Не кидайте в нее камня. Ей есть хочется!»

Проституция была частью женского вопроса, «женского дела»; в этом вопросе полно и очевидно обнаруживали себя пороки всего общественного устройства. Решение женского вопроса, замечал Слепцов, «несмотря на свой специальный характер, клонится к пользе всех людей вообще», Ярошенко принес в русскую живопись новую тему, в которой современники находили злободневность и широту.

С первой же картины выявилась важная черта творчества Ярошенко — изображение народной жизни через жизнь города. В городе, более того — в Петербурге, художник долго будет находить героев и сюжеты, мысль и чувство своих картин.

В конце шестидесятых годов сильно прошумел объемистый роман Всеволода Крестовского «Петербургские трущобы». Номера журнала, где он печатался, тотчас раскупались, ходили по рукам, в библиотеках за ними стояла длинная очередь. В описании петербургского «дна» автор проявил немалую изобретательность, хотя и не сумел скрыть небескорыстного увлечения «Парижскими тайнами» Эжена Сю. Некоторые «лихо закрученные» страницы романа Крестовского, бьющие на эффект и не отличающиеся строгим вкусом, пародировал Адриан Маркович Волков. Он издал свои «Петербургские трущобы» — в карикатурах. Волкову и его кругу претило облегченное изображение социальных пороков. Но и Крестовский в авторских отступлениях, отдыхая минуту-другую от головокружительных приключений, в которые погружался со своими многочисленными героями, задавал тот же наболевший вопрос: «Какие причины приводят человека к такой жизни?» И предлагал: «Вглядись поближе, попристальней в этих женщин, ознакомься, насколько возможно, с условиями их существования, с их социальным положением...»

По статистике половину петербургских проституток составляли крестьянки, пришедшие в город на заработки, и около сорока процентов — представительницы городской бедноты.

«Женщина гибнет, — писал Слепцов, — она не доживает в

большинстве случаев до сорока лет и умирает в беде, проклиная свою жизнь».

Статистика деловито подтверждала: более девяноста процентов проституток — женщины от пятнадцати до тридцати; проституток, которым больше сорока, в Петербурге «практически нет».

Вокруг женского вопроса шла упорная полемика, устная и в печати. Появлялись статьи о печальной необходимости проституции в больших городах, о необходимом удовлетворении «общественных потребностей» и жертвах «общественного темперамента». Появлялись также статьи, призывающие взглянуть на женский вопрос «попроще»: кто мешает неимущим женщинам работать и быть счастливыми — «у нас плата за женский труд очень достаточна». Но известный публицист писал, что доля большинства женщин — «изнурительный труд», а понятие «идеального счастья» — «кусоч насущного хлеба».

Сюжет, выбранный Ярошенко, для современников художника не частный случай. За ним — размышления о необходимости переустройства жизни, споры, борьба.

«На дворе сыро, холодно, моросит дождь, — годы спустя вспоминал картину сам Ярошенко, — словом, такая погода, что хороший хозяин собаку на двор не выгонит».

«Невский проспект ночью»: непрерывный осенний дождь, холод, туман, и собаки ни одной не видно (должно быть, на Невском все хорошие хозяева), только три женщины по собственной охоте не уходят «со двора» — спасаясь от дождя, жмутся к стенам домов, ждут прохожего «господина»... Они обыкновенны, будничны, такая же привычная принадлежность ночного Невского, как Невский принадлежность города. Две женщины притулились на ступенях подъезда, третья заметила медленно бредущего вдали человека. Она словно прицеливается, выглядывая из-за колонн. Ее фигура, одежда, поза, движение, которым она подобрала юбки, развязны, жалки, смешны. В силуэте даже чуть умышленно подчеркнуто сходство с мокрым, однако старающимся не утратить бойкости петухом.

Женщины не жертвуют собой, не чувствуют себя жертвами — такая жизнь, такое занятие. Ярошенко не ищет психологических решений, не подчеркивает духовного слома, разлада со средой. Ужасна заурядность этих женщин, обыкновенных, как дождь.

В обзорах Четвертой передвижной выставки было отмечено появление художника Ярошенко; о «Невском проспекте ночью» написано, впрочем, немного. Некоторые критики встретили картину недоброжелательно: один увидел в ней «узкое, фотографическое мирозерцание», другой со смехом

приветствовал новый вид живописи — «врачебно-полицейский», третий вообще ничего не нашел в картине, все трое отметили ошибки в рисунке и живописи. «Тем не менее, — замечает неблагосклонный критик, — странная картина очень нравится многим из публики».

Художник Остроухов позже писал, что мысль Ярошенко не была должным образом понята, но товарищи, передвижники, «оценили этот первый его шаг и встретили художника с радушно протянутой рукой».

Проснуться знаменитым

В марте 1878 года открылась Шестая передвижная — и Ярошенко, что называется, «проснулся знаменитым». Можно прожить в искусстве долгую жизнь, знать успех, умереть в почете, но этого сладкого чувства — «проснуться знаменитым» — не испытать.

После открытия Шестой передвижной (отмечал старый справочник) «о Ярошенко заговорил Петербург, а затем и вся интеллигентная Россия».

Стасов писал, что вся публика всякий день приходит в восхищение от ярошенковского «Кочегара».

Замечательно, что всеобщее признание пришло к Ярошенко именно на этой выставке. «Она шестая числом, но по качеству первая из всех ранее бывших», — объявил Стасов.

«Протодьякон» Репина и его же «Мужичок из робких», «Встреча иконы» Савицкого, «Засуха» Мясоедова, жанры Максимова и Владимира Маковского, «Созерцатель» Крамского и его же кисти портрет Некрасова, «Рождь» Шишкина, «Лес» Куинджи, «Витязь на распутье» Васнецова рядом с последними его жанровыми вещами — «Военной телеграммой», «Парижскими акробатами» (подобно своему «Витязю» Васнецов выбирал путь) — вот с кем и с чем «соперничал» Ярошенко и сумел завоевать особенное внимание зрителей.

Крамской ставил «Кочегара» рядом с репинским «Протодьяконом»: «„Кочегар“ и „Дьякон“ балансируют — не знаешь, который лучше; разумеется, „Кочегар“ в живописи уступает „Дьякону“, но впечатления, типичность равны; оба весят здорово».

Писатель Боборыкин в статье «Литературное направление в живописи. Прогулка по Шестой передвижной выставке» предпочитал «Кочегара» тому же «Протодьякону», находя в нем «гораздо меньше литературной преднамеренности».

Слышались и другие голоса. Философ и публицист Страхов писал Льву Толстому: «Ужасно жаль, что Вы не посмотрели выставки передвижников. Это ряд этюдов в реалистическом духе. Некоторые удивительны по красоте, например „Ржаное поле“ Шишкина, другие по безобразию, например „Кочегар“ Ярошенко и „Протодьякон“ Репина». Знаменательно, что и здесь холсты Репина и Ярошенко соседствуют.

Художественный критик Прахов объяснял: «„Кочегар“ Ярошенко и „Протодьякон“ Репина есть великолепный, грандиозный почин со стороны метода, есть решительная новость

в русском народном искусстве» — эти картины представляют «исторические портреты двух сословий». Перед русским искусством открывается новая задача: создать «полную портретную галерею нашего современного общества, воспроизведенную столь же монументально». Такую задачу Ярошенко, видимо, ставил перед собой: картина «Заключенный», показанная на Шестой передвижной вместе с «Кочегаром», — тому свидетельство.

Решению задачи помогало необыкновенно развитое в Ярошенко ощущение сегодняшнего дня как достояния истории. «Я пишу то, что дает жизнь в настоящее время и мимо чего равнодушно пройти не могу, а в будущем это запишется в историю», — говорил художник.

«Кочегар» Ярошенко — первый заводской рабочий в русской живописи. В стоящем у огненной печи и будто выкованном из раскаленного металла человеке с могучими рычагами рук, исполинским «грудным ящиком» (слова Стасова), хорошо сформованной головой и внимательным, тревожащим взглядом художник увидел того, кто «принадлежит истории», представителя сословия, которое вскоре взяло в свои руки судьбу народа и страны.

До того времени народ в русском искусстве (как и в представлении большинства интеллигенции) — мужик.

Ремонтники Савицкого, укладывающие полотно железной дороги, — обнищавшие мужики, вынужденные искать заработок на стороне, изнуряемые новым для них, не земледельческим трудом.

На Пятой передвижной в 1876 году Ярошенко показал картину «Сумерки», впоследствии утерянную. Судя по описаниям рецензентов, художник изобразил вечер, «спускающийся на петербургские улицы», рабочих-землекопов «при оставлении работ», «тяжелый труд наших крестьян, кончающих свои работы в поздние сумерки, когда уже в домах зажжены бывают огни». Примечательно сочетание: «крестьяне» и «петербургские улицы».

Сразу следом за «Сумерками» написано небольшое и не выставлявшееся художником полотно «Сезонники» («Отдых рабочих на мостовой») — посреди городской улицы, в тени от развешанных на шестах армяков спят рабочие-мостовщики. Крестьянские лица, крестьянская одежда тотчас выдают в рабочих — мужиков; название «Сезонники» дано, кажется, не художником, а составителями каталогов — это лишь подтверждает легкость узнавания героев и сюжета.

«Крестьянский вопрос» (если исключить литературу, которая помогает художнику, но не дает главного — зрительных

впечатлений) был знаком Ярошенко по городу, по Петербургу, виделся ему «на петербургском фоне». Ярошенко — городской человек, а с одиннадцати лет — петербуржец; летние военные лагеря, где-нибудь в Красном Селе, дача на Сиверской не приносили глубоких впечатлений и образов деревенской жизни. Зато судьбу мужика в столице, поглощавшей в ту пору тысячи крестьян (росло число предприятий, и предприятия росли), превращение мужика в рабочего, самого тогдашнего рабочего Ярошенко знал лучше всякого другого художника: он не просто городской, он — заводской человек. И то, что Ярошенко, а не кто другой, привел заводского рабочего в русскую живопись, конечно, не случайно.

Гаршин. «Кочегар» и «Глухарь»

Те, кто говорило «безобразии» «Кочегара», по-своему правы (хотя беспристрастный взгляд тотчас схватывает и особую его привлекательность). Но «безобразие» — не самоцель, не прихоть художника, не средство усилить впечатление. «Кочегар» не сам по себе «безобразен» — он обезображен «страшно громадным» трудом. Сутулые плечи, раздавленная грудь, руки, как бы превратившиеся в орудия производства — рычаги, зажимы, клещи, созданы в «процессе труда».

Громадность труда и ужасы быта заводских рабочих (таких «кочегаров») Ярошенко знал не по литературе, не по исследованиям статистики. Читая статьи о том, как быстро освоила российская промышленность новое патронное производство, о том, что наши гильзы теперь лучше зарубежных, Ярошенко знал (видел!), каким напряжением сил, каким потом даются победные сводки. На заводах артиллерийского ведомства (и на некоторых других тяжелых производствах) рабочий день был ограничен десятью часами: это не человеколюбие — после десяти часов работы производительность резко падала; к тому же, при большей длительности смены рабочий, уже обученный, умелый, невыгодно быстро уничтожался, сжевывался производством. В отчетах человеколюбивых комиссий, назначенных для изучения быта рабочих людей в Петербурге, говорилось: «При самых вредных для здоровья промыслах организм, как известно, страдает преимущественно только вначале, а потом привыкает к окружающей его атмосфере»; или короче: «Простой народ и дома не привык к лучшему...»

«Кочегар» тревожил взор и сердца зрителей, открывая перед ними громадный труд тех,

«...чьи работают грубые руки,
Предоставив почтительно нам
Погружаться в искусства, в науки,
Предаваться мечтам и страстям».

Прахов писал, охваченный неотразимым впечатлением: «У меня не было долгов, а тут мне все кажется, как будто я кому-то задолжал и не в состоянии возвратить моего долга. Ба, да это „Кочегар“ — вот кто твой кредитор, вот у кого ты в неоплатном долгу: всем твоим преимуществом ты пользуешься в долг».

Литератор Неведомский, после смерти художника подводя

итог его деятельности, назвал «Кочегара» «самой лучшей и характерной из картин жаления» («жаление», объяснял он, нерв той эпохи: это и жалость, и сострадание, и любовь, от крестьянского «жалеть» — любить). В глазах «Кочегара» Неведомский читал упрек: «Вот до чего вы довели, низвели меня!» (до степени придатка машины, объяснял критик); ему даже слышался из уст «Кочегара» перифраз Михайловского: «Господа! Уделите мне, человеку, вывариваемому в котле капитализма, милостыню вашего внимания».

В суждениях первых зрителей картины много «жаления» и призывов уделить ее герою «милостыню внимания». На суждения зрителей влияет не только то, что хотел сказать художник, но и общественный «фон» — события, волнующие общество, и преобладающие в обществе настроения.

(Вполне благополучное академическое полотно Семирадского «Светочи христианства» — о казни первых христиан в Древнем Риме, — написанное в 1877 году, многие зрители осмыслили под впечатлением преследований и казней народовольцев.)

«Мы поняли, что сознание общечеловеческой правды и общечеловеческих идеалов далось нам только благодаря вековым страданиям народа...» — определял общественное настроение Михайловский. «Мысль, что мы должники народа», он предлагал поставить «во главу угла нашей жизни и деятельности»: «Долг лежит на нашей совести, и мы его отдать желаем». Мучившая совесть мысль о долге была немаловажной в тогдашней поэзии, прозе, публицистике, но тогдашние читатели обнаруживали ее и там, где она не была ведущей, где ее вовсе не было, обнаруживали и ставили «во главу угла».

Через год после появления ярошенковского «Кочегара» в «Отечественных записках» был напечатан рассказ Гаршина «Художники». Повествование в рассказе ведется поочередно от лица двух художников — Дедова и Рябинина. Сталкиваются две исповеди. Рябинин — представитель «мужичьей полосы в искусстве»; Дедов предпочитает «компоновать закаты, восходы, полдни, начала и концы дождя, зимы, весны и прочее». Но столкновение не от различия в жанре: выбор жанра определяется отношением к жизни, к искусству, взглядами на роль искусства в жизни. На фоне спора двух художников развивается рассказ о работе Рябинина над картиной, изображающей убиваемого непосильным трудом заводского рабочего. Картина — долг, который художник отдает народу. Мысль о неоплатности долга в конце концов подвигает Рябинина отложить живопись, чтобы учительствовать в деревне (Дедов отправляется в заграничное путешествие).

Может быть, творческую историю рассказа следует начать с написанной двумя годами раньше статьи Гаршина «Вторая выставка Общества выставок художественных произведений». Общество, созданное для борьбы с Товариществом, «задумало удивить мир», но... «грустная выставка, бедное Общество». «Розовенькое, голубенькое, красивенькое» небо, прозрачная водица, «искусно приготовленная из цветного стекла», гладкие портреты господ и дам, кейфующих в гостиных... Пустые, покрытые лаком картинки, осторожные — только бы не изумить, не вызвать ни гнева, ни слез, не поранить память; пустые картинки, пролетающие мимо души... «Весною на передвижной выставке картин было вчетверо меньше... но, обойдя картины, я развеселился: такое свежее и отрадное впечатление произвела эта выставка, крохотная, но составленная из образцовых произведений». Гаршин вспоминает Пятую передвижную: «Семейный раздел» Максимова, «Получение пенсии» Владимира Маковского, «С квартиры на квартиру» Васнецова, «Чернолесье» Шишкина и «Украинскую ночь» Куинджи, портреты литераторов Григоровича и Потехина, исполненные Крамским и Ге, «Сумерки» Ярошенко.

Статьи Гаршина в Товариществе, конечно, знали, передвижники сами побуждали его выступать в качестве критика, со многими художниками Гаршина связывали личные отношения — с Ярошенко он был очень близок. Суждения Ярошенко несомненно попали в исповедь Рябинина.

За три недели до открытия Шестой передвижной Гаршин послал Крамскому письмо: он увидел «Христа в пустыне», выставленного перед отправкой на Парижскую выставку, и просил художника растолковать суть картины. Для Гаршина Христос, написанный Крамским, — «выражение громадной нравственной силы, ненависти ко злу, совершенной решимости бороться с ним»; Крамской ответил Гаршину длинным письмом. Он писал о «симпатиях и антипатиях, крепко осевших на дно человеческого сердца под впечатлением жизни и опыта», о живущей в художнике «страшной потребности рассказать другим то, что я думаю». Впечатления жизни складываются в зрительный образ, он стоит перед глазами художника, потребность запечатлеть его на холсте неотвратима. Отзвуки письма Крамского слышатся в монологе Рябинина, но образ, не дающий покоя герою рассказа, — не Христос, а рабочий-клепальщик, «глухарь».

«Глухарь» — не выдумка Гаршина. Автор очерка «На литейном заводе», помещенного в «Отечественных записках», рассказывал: «Так называемые „глухари“ — последний сорт

заводских рабочих, обреченный на самый тяжкий, почти нечеловеческий труд и получающий за этот труд самое ничтожное вознаграждение. В котлах они, как оказывается, играют роль подпорок... Котлы состояются из отдельных железных листов, которые по краям скрепляются между собой железными гвоздями... Котельщик влезает внутрь котла, вкладывает гвоздь острым концом в отверстие, проходящее сквозь оба листа, и затем плотно прижимает головку гвоздя к стенкам котла особым инструментом вроде рукоятки. Другой работник в это время тащит раскаленную добела заклепку и щипцами накладывает ее на наружный конец гвоздя, а третий работник тут же начинает пудовым молотом с размаху наколачивать эту заклепку на гвоздь. В это время работник, находящийся внутри котла, должен напрягать все силы, чтобы гвоздь от ударов не только не выскочил из отверстия, но даже не сдвинулся с места... Напряжение сил должно быть неимоверное; тут грудь человеческая должна иметь крепость и стойкость железа, потому что она прежде всего должна вынести все те удары, которые сыплются на заклепку, — мало того, вынести: даже не дрогнуть... В эти минуты несчастный „глухарь“ имеет такой страдальческий и измученный вид, что, глядя на него, делается „за человека страшно“... Но, — толково объяснял автору очерка заводской служащий, — «убить человека не так-то легко, как вы думаете, а наш русский работник на это особенно живуч. Сначала-то, конечно, ломает его немного, а потом пообколотится, пообтерпится... Вот гложут только, да ведь и это мужику небольшая беда, не в оперу же ему ездить».

Что-нибудь похожее мог слышать и Гаршин. Очерк в «Отечественных записках» появился шестью годами раньше рассказа «Художники» — вряд ли он был толчком к созданию рассказа, но память о давно прочитанном подсказала Гаршину сюжет картины Рябинина (писатель не удовлетворился статьей, ездил на завод и видел там своего «глухаря»; Репин сделал рисунок к «Художникам» — Рябинин на заводе; у Рябинина, нарисованного Репиным, очевидное сходство с самим Гаршиным).

Начало работы Гаршина над «Художниками» непосредственно связано с появлением «Кочегара» Ярошенко, с впечатлением, произведенным картиной на писателя.

Короленко, близко знавший и писателя и художника, свидетельствует совершенно определенно: «Известна история этого замысла. Гаршин был дружен с покойным художником-передвижником Ярошенко... На Гаршина картина произвела сильное впечатление. Его чуткое воображение, пройдя через разные ассоциации образов, остановилось на „Глухаре“».

Короленко приводит взятое из рассказа описание картины Рябинина: «Вот он сидит передо мною в темном углу котла, скорчившийся в три погибели, одетый в лохмотья, задыхающийся от усталости человек. Его совсем не было бы видно, если бы не свет, проходящий сквозь круглые дыры, просверленные для заклепок. Кружки этого света пестрят его одежду и лицо, светятся золотыми пятнами на его лохмотьях, на всклокоченной и закопченной бороде и волосах, на багрово-красном лице, по которому струится пот, смешанный с грязью, на жилистых надорванных руках и на измученной широкой и впалой груди...»

«Эти черты — точное воспроизведение фигуры ярошенковского „Кочегара“, — замечает Короленко.

Но воспроизведение не точно. Есть, конечно, сходство в колорите, в подробностях, даже в настроении, но в рябининском «Глухаре» настроение ярошенковского «Кочегара» доведено до безысходного отчаяния.

«Постоянно повторяющийся страшный удар обрушивается на котел», — следует дальше у Гаршина.

Изобразить такое на холсте невозможно, живопись тут бессильна, но великая совесть Гаршина требует, чтобы мир слышал эти бесконечно повторяющиеся удары, чтобы содрогался и корчился с каждым ударом, чтобы каждому перед картиной Рябинина стало «за человека страшно».

«Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! — призывает Рябинин к своему созданию. — Убей их спокойствие, как ты убил мое...».

В гаршинском «воспроизведении» ярошенковской картины сострадание и неоплатный долг становятся преобладающей, пожалуй, единственной мыслью, единственным чувством произведения.

Рассказ «Художники» увидел свет, когда впечатление от «Кочегара» еще не улеглось, Гаршин выразил в словах общественное настроение, с которым была встречена картина Ярошенко. Тогдашние читатели «Художников» и зрители «Кочегара» — одни и те же люди. Они дополнили впечатления от картины впечатлениями от рассказа, совместили впечатления. Рассказ воспринимался как описание картины, а картина как иллюстрация рассказа.

В статье «Смерть В. М. Гаршина» Глеб Успенский писал о гаршинских «Художниках»: «А вот вам простой кочегар, которого также общие условия жизни терзают и молотом, и огнем, и горем, и бедностью». Глеб Успенский — близкий друг и Ярошенко и Гаршина, он великолепно знал и картину и рассказ; его обмолвка примечательна.

Главное не в том, что отличает «Кочегара» от «Глухаря»; главное в том, что объединяет их.

«Нельзя не мучить себя сознанием, что все это страшный грех человека против человека, — писал Глеб Успенский, — и что этот ужасный грех — наша жизнь, что мы привыкли жить среди него, что мы не можем жить именно так, чтобы нашей страдающей от собственных неправд душе не приносились эти бесчисленные жертвы».

«Четвертая стихия»

Но ярошенковский «Кочегар» не корчится в темном котле: озаренный отблеском пламени, он крепко стоит на земле пудовыми, могучими ножищами.

Конечно, плечи, придавленные непосильной работой, тяжелые руки, опустившиеся на минуту-другую, в лице, в глазах тревожный, необходимый вопрос, которого он не умеет высказать, но при том — сила огромная. Это не гаршинский «глухарь», несмотря на способность к труду, требующему нечеловеческой силы, немощный, разбитый, убитый. В ярошенковском «Кочегаре» — своя гармония, и его «безобразная» искореженность громадным трудом, которого никто другой выполнить не в силах, не нарушает, даже подчеркивает эту гармонию. Может быть, выпуклая грудь, красивая линия широких, расправленных плеч только убавили бы ощущение мощи, спрятанной в этом человеке.

Кистью Ярошенко, созвучно с настроением времени, наверно, двигало и «жаление», «Кочегара» можно жалеть, но, в отличие от «глухаря», он не жалок.

Некоторые зрители, критики почувствовали это: согласно общему устремлению они жаждая «отдать долг», но чувствовали, что полного, безоглядного сострадания не испытывают. К жалости и состраданию примешивалось мешающее целиком отдалиться им ощущение силы «Кочегара», даже пугающего превосходства его.

За десять лет заводской жизни Ярошенко насмотрелся на «глухарей» — и на тех, чья грудь заменяла наковальню, и на тех, кто часами безостановочно (иначе заклепка остынет) взмахивал и бил тяжелым молотом, лишь перекидывая его время от времени из правой руки в левую и обратно, и на тех, кто, по выражению тогдашнего журналиста, работал «в четвертой стихии — в огне, в адском жару, среди раскаленного и расплавленного чугуна и железа, и в воздухе, постоянно наполненном дымом, чадом и искрами». Ярошенко знал «глухаря», рабочего человека, лучше, нежели его друзья, критики, зрители. Ярошенко и Гаршин увидели «глухаря» по-разному.

В очерке про литейный завод рассказывается, между прочим, и о том, как «глухарь», когда представится случай, вылезает из котла, где только что, скрюченный, сидел под ударами. Отирая пот с лица, улыбаясь во весь рот, он подходит к товарищам, шутит с ними, толкается, хохочет. Гаршин не увидел этого, не мог, не должен был увидеть, а Ярошенко видел. «Все они, — пишет о „глухарях“ автор очерка, — имеют вид ненормальный,

все сухощавы, измученны, желты, но зато все, по-видимому, бодры, у всех груди богатырские, руки жилистые, и мускулатура вообще сильно развита».

Рабочие не выдерживали изнурительного труда, становились калеками, погибали, но при всем том число рабочих людей росло день ото дня, содружество их крепло, набирало силу. В известном смысле (совсем не в том, какой он сам в свои слова вкладывал) прав был заводской служащий, говоря, что русского рабочего не убить.

В книге просветителя-экономиста Берви-Флеровского «Положение рабочего класса в России», одной из самых ходовых книг и в среде интеллигенции и в рабочей среде, отмечалось: «Энергиею рабочие классы до того поразительно превосходят высшие классы, что они производят впечатление людей, несравненно более серьезных в своих чувствах и стремлениях».

Правительственные циркуляры требовали, чтобы заводское начальство не допускало стачек — этой «чуждой русскому народу формы выражения неудовольствия». Но «стачка» — от самого что ни на есть русского слова «стакнуться»: «заранее тайком условиться, сговориться, быть соумышленником, стоять заодно» (объясняет Даль).

Начальник мастерской на патронном заводе, инженер Ярошенко хорошо, изнутри знал заводскую жизнь, заводских людей, и это его знание не могло не попасть в картину.

Ярошенко уточнял замысел.

Первый сохранившийся набросок «Кочегара»: измученный, убитый человек — безвольно поникшая голова, страдальческое лицо, бессильно повисшие руки.

Развитие замысла — наращивание силы.

В статье о Шестой передвижной Стасов писал про облитого с головы до ног огненным освещением «мастерового, смотрящего прямо на зрителя и точно выдвинувшего вон из холста свои геркулесовские руки с налитыми жилами». «Геркулесовские»! Определение хорошо найдено.

Через десять лет, в 1888 году, тотчас после трагической кончины Гаршина, Ярошенко исполнил для сборника памяти писателя (книга увидела свет благодаря хлопотам Ярошенко) рисунок — «Кочегар». Выбор сюжета немало говорит о его значении в жизни Гаршина. Художник на первый взгляд лишь повторил пером то, что было на холсте. Но, приглядываясь, открываешь, что «Кочегар» на рисунке сбит, пожалуй, еще крепче, он еще тверже, увереннее стоит на земле.

«Портрет сословия»

Год 1877-й — время работы над «Кочегаром» — год крупных политических процессов. Огромное впечатление на русское общество произвел «процесс 50-ти». Главной фигурой процесса стал рабочий Петр Алексеев. Широко известны последние слова речи рабочего-революционера: «...подымется мускулистая рука миллионов рабочего люда, и ярмо деспотизма, огражденное солдатскими штыками, разлетится в прах». Текст речи, тайно отпечатанный, разошелся по России во множестве экземпляров. Современник рассказывал: «Не в зале суда только, а и далеко за ее пределами, произвела эта речь потрясающее действие. Она совершенно неожиданно показала, какая огромная сила заключается в том классе населения, который до тех пор слишком многими не принимался в расчет в русских политических делах».

Современник же оставил выразительное описание внешности Петра Алексеева: «Не выше среднего роста (если не ниже), он поражал шириною туловища — как в плечах, так и от груди к спине; массивные же руки и ноги казались вылитыми из чугуна. На этом богатырском теле покоилась крупная голова с крупными же, глубоко вырубленными чертами смуглого лица, с шапкой густых, черных как смоль волнистых волос и такими же, несколько курчавыми усами и бородой. Но всего лучше были глаза — ясные и пламенные...»

Нельзя прямо связывать замысел, даже первую мысль «Кочегара» с ростом революционности русских рабочих, с обретением ими силы и уверенности в своей силе, с политическими процессами, но нельзя сбрасывать все это со счета, размышляя о рождении замысла картины. Все это — время, эпоха; художник не может подойти к чистому холсту, отрешась от своего сегодня, тем более, когда предполагает запечатлеть на холсте «исторический портрет» одного из сословий сегодняшнего общества, тем более, когда художник — Ярошенко, человек политически, общественно чуткий, человек, сделавший злободневность своим творческим знаменем (схватывать и запечатлевать сегодняшнее, которое завтра «впишется в историю»). Газета «Новое время» писала, что Ярошенко прославился как художник «сильно тенденциозный»: он выражал «известные симпатии» своего времени, и это обеспечивало «особенный успех» его картинам.

Примерно в те самые дни, когда вся Россия читала речь Петра Алексеева, другой русский рабочий, некто Волков, также арестованный за «пропаганду», вел беседу с прокурором, беседу,

естественно, оставшуюся неизвестной современникам и получившую «огласку» при публикации архивов почти сто лет спустя. Прокурор доверительно спросил арестованного, будет ли революция в России. «Я сказал утвердительно, что будет... Прокурор спросил: когда будет революция? Я сказал, что через пятьдесят лет...».

Ярошенко (сознательно и бессознательно), конечно, проникался духом времени, впечатлениями жизни, но жизнь опережала «Кочегара», как сам «Кочегар» опережал суждения публики о нем.

Петр Алексеев говорил на суде, что русскому рабочему не от кого ожидать помощи — только от лучшей части интеллигенции: «Она одна братски протянула к нам свою руку».

Исторически знаменательно, что один из первых набросков «Кочегара» оказался на том же альбомном листе, где находится рисунок для другой картины, тоже сильно взволновавшей зрителей Шестой передвижной, — картина называется: «Заклученный».

Картину многие называли проще, привычнее для тогдашнего русского уха — «Узник».

Строгий, придирчивый Павел Петрович Чистяков, учитель русских художников, поставил эту работу в ряд лучших на выставке: «Особенно четыре картины мне понравились: засуха, встреча иконы, узник и рожь».

Третьяков полагал, что «Заклученный» — «лучшая вещь» Ярошенко.

Крамской видел в картине «серьезную мысль», но считал, что написана «замученно».

Репин, наоборот, полагал, что картина «замечательно высока по исполнению».

Боборыкин писал, что «Заклученный» имел «наибольшее право на интерес публики»: «Исполнение не хуже мысли. Вам жалко этого молодого человека с некрасивым великорусским лицом, рвущегося к скудному свету высокого острожного окна; но в то же время вам приятно видеть, как он написан. Правда, две трети картины, по необходимости, голы, их занимают острожные стены. Но эта антихудожественная скудость обстановки значительно выкупается постановкой фигуры, письмом и экспрессией лица и всей компоновкой картины. Она дышит чем-то правдивым, свежим и теплым».

Наверно, переступив порог выставки, зрители и впрямь «как один человек» (слова Стасова) спешили увидеть озаренного пламенем рабочего с геркулесовскими руками, запертого в своей «камере» — темном подвале котельной. По первоначальному

эффекту «Кочегар» превосходит «Заключенного»: в «Кочегаре» на первый взгляд больше новизны, все непривычней.

Но это — первое впечатление. Недаром Стасов, подыскивая для «Заключенного» параллели в русской живописи, ничего не нашел, кроме «Княжны Таракановой» (которая рядом с ним не более как «общее место», «фраза, тирада и отвлеченность»).

«Заключенный» так же нов и необычен в русском искусстве, как «Кочегар» (репинский «Отказ от исповеди» появится несколькими годами позже). Но в «Заключенном», по словам Стасова, «столько той правды, которая всякий день совершается тихо и незримо в ста разных местах, и близко и далеко от нас», что новизна, необычность поначалу почти не ощущаются: привычные параллели, легко обнаруживаемые в жизни, не побуждают к поискам параллелей в искусстве.

«Портрет сословия», в «Кочегаре» для многих еще требовавший проникновения, осмысления, разгадки, в «Заключенном» тотчас узнавался зрителями. «Тут столько же правды и современности, как во „Встрече иконы“ и в „Засухе“ гг. Савицкого и Мясоедова, — писал Стасов. — Только там на сцене мужицкий мир, а здесь наш — среднего сословия».

Слова Стасова пронзительны: мир среднего сословия, интеллигенции — тюрьма, одиночка. «Когда глядишь на эту простую, ужасно простую картину, забудешь всевозможные „высокие стили“ и только подумаешь, будто сию секунду щелкнул перед тобой ключ, повернулась на петлях надежная дверь и ты вошел в один из каменных гробиков, где столько людей проводят иной раз целые месяцы и годы своей жизни».

Кажется, Стасову не грозила в тот момент тюрьма, не грозила она и Ярошенко, но для каждого интеллигентного, ясномыслящего человека в России она была как «один в уме», зарекаться было невозможно — кто-то назвал твое имя, перетолкованы твои слова, перехвачено письмо (Ярошенко сжег письма Крамского, ожидая визита Третьего отделения).

«Аресты следовали за арестами, — писал о том времени Степняк-Кравчинский. — ...Никто не знает точно числа арестованных; в одном так называемом „деле 193-х“, тянувшемся четыре года, оно достигало, по данным официальной статистики, тысячи четырехсот». Многие арестованные несколько лет ждали суда в одиночных камерах; около ста из них умерло и сошло с ума.

«Процесс 193-х» над «пропагандистами», участниками «хождения в народ», «Большой процесс», как его называли, проходил в Петербурге с октября 1877 года по январь 1878-го — в самый разгар работы Ярошенко над картиной. Сердца тысяч

русских людей были обращены к тюремным замкам и крепостям, и сами заключенные, «политические», по множественности их и цельному нравственному облику, составляли в тогдашней России целое «сословие». «Портрет сословия», написанный Ярошенко, был своевременным и убедительным.

...Он взобрался на маленький тюремный стол (на столе кружка с водой и Евангелие с крестом на переплете — пища его, телесная и духовная), сквозь узкое, зарешеченное окошко задумчиво смотрит на «волю». «Воля» — узкий, зарешеченный кусочек светлого неба — и память, воображение, мысль, против которых бессильны каменные стены и стальные решетки. Память, воображение, мысль помогают ему видеть то, что делается за стенами тюрьмы, под этим светлым небом.

Ярошенко написал своего «Заключенного» со спины, лица его мы почти и не видим, но сама фигура необыкновенно выразительна. Это несомненно человек «поступающий», но при том умеющий глубоко, сосредоточенно мыслить. Ему знакома работа за столом, над книгой, над рукописью. Сугубая интеллигентская «штатскость»: узковатые плечи, слегка сгорбленные, некоторая расслабленность движений. Поза спокойная, ненапряженная, будто даже несколько неловкая, но заключенному нужды нет, что называется, «держаться» — напрягаться, пружиниться: он убежден, что живет, думает, действует правильно (нет потребности ни взбадривать себя, ни другим показывать свою силу и стойкость). Его не сломать, не переиначить, он «весь такой» и «всегда такой», целен и естествен; в камере, в одиночке, он не должен бодриться, сосредоточиваться, он продолжает жить, как жил, лишь в иных «заданных» условиях.

Среди работ Ярошенко есть портрет, который принято считать этюдом к «Заключенному»: молодой человек с волевым, смелым лицом, высоко подняв голову, внимательно смотрит вверх. Высказывается предположение, что в одном из вариантов Ярошенко собирался показать заключенного не со стороны камеры, а извне, сквозь решетку окна. Поскольку о таком варианте ничего не известно, предположение остается догадкой. Вызывает сомнение несвойственная Ярошенко искусственность композиции; взгляд сверху (сквозь узкую щель оконца, которая к тому же единственный источник света) должен был привести к сильной деформации фигуры и предметов, к сложностям освещения — для Ярошенко это слишком изощренно да вряд ли ему и под силу такое. Удивительно также, зачем для подобного варианта писать этюд на воздухе, на фоне неба, писать человека, явно по-уличному одетого — в кожаную куртку с меховым воротником. Естественнее предположить, что решительный молодой человек так и должен был по замыслу художника стоять на улице, пристально глядя вверх, на высокое тюремное оконце,

за решеткой которого томится товарищ по общей борьбе; такой сюжет, такой образ скоро придут в творчество Ярошенко.

И все-таки портрет молодого человека интересно сопоставить с «Заключенным». Если этюд в самом деле предназначался для картины, интересно поразмыслить, почему художник не только решительно отказался от композиции, но полностью изменил внешние черты героя. Если же этюд к картине не имеет отношения, опять-таки интересно понять, почему Ярошенко не захотел написать «Заклученного» героическим молодым человеком, хотя уже знал такой тип в русском революционном движении. Отгадка, думается, в стремлении художника создать образ, для того времени более общий, типичный, — ему нужен именно представитель «среднего сословия», тот, о ком он, как и Стасов, как и другие люди его круга, может сказать, что это человек «нашего мира». Портрет молодого героя, опять-таки написанный как портрет целого героического сословия, у Ярошенко впереди.

«Заклученный» пишется с Глеба Ивановича Успенского.

Дружба с Глебом Успенским у Ярошенко давняя — началась, видимо, еще в волковском кружке. (Кстати сказать, Глебом Успенским написан рассказ «Скандал» на тему картины Волкова «Прерванное обручение».) В семидесятые годы Глеб Успенский уже известный писатель. Его взгляды были очевидны — каждая написанная им строка дышала величайшей искренностью, прятать свое «я» он не умел и не хотел. Он писал о постоянно тревожащей его острой потребности — «идти, заступаться, жертвовать», «жить для чужих», «приносить ближнему пользу», «отдать душу за обиженного человека» — исповедальные признания, призывы рассыпаны на страницах его рассказов и очерков.

Когда Ярошенко начинал «Заклученного», увидела свет статья Успенского, посвященная памяти публициста Николая Александровича Демерта, сотрудника «Искры» и «Отечественных записок». Статья появилась в приноровленном к цензурным требованиям виде, но Ярошенко, надо полагать, знал и первоначальный текст. В статье очерчен символ веры русского интеллигента, человека «среднего сословия»: «Работать для этого бедного народа, служить ему и сердцем, и (даже!) мечом, а если нет меча, то „и умом“ — вот была нянькина сказка, колыбельная песня всего, что носило в груди не кирпич, а сердце».

Успенский писал об «ужасе общественного деятеля перед ужаснейшею действительностью», когда он не находит в себе силы вызвать ее на бой.

Но Глеб Успенский знал и тех, в ком жила такая сила. Он был

знаком с Желябовым, Перовской, Степняком-Кравчинским, Германом Лопатиным, о котором собирался писать роман под названием «Удалой добрый молодец». В 1877 году Успенский настоял на том, чтобы ему позволили участвовать в предприятии по организации побега заключенного из Литовского замка, петербургской тюрьмы, где находились многие «политические». Писатель присутствовал на «вечеринке», устроенной для того, чтобы организаторы побега вне подозрений скоротали вместе ночь накануне рискованного предприятия; он видел, как в сторону тюремных ворот проехала пролетка, в нее был запряжен знаменитый своей резвостью рысак Варвар (на козлах вместо кучера сидел добрый знакомый Глеба Ивановича — доктор Веймар); Успенский добросовестно выполнял возложенную на него обязанность: изображая непонятливого прохожего, выспрашивал у стоявшего на посту городского, как поближе пройти на Садовую... Побег в тот раз не состоялся, но и попытка устроить его осталась неизвестной жандармам. Иначе, кто знает, как сложилась бы судьба Глеба Ивановича Успенского. Может быть, и он разделит бы участь многих представителей своего сословия, о которых поведал Ярошенко в картине «Заклученный».

Строка под рисунком

Скудная обстановка камеры, «две трети картины», занятые тюремными стенами, написаны так же выразительно, как и фигура узника. Оттого что на «двух третях» холста нет ничего, кроме тяжелых мрачных стен, все, что есть, звучит особенно сильно: стол, кружка, книга, постель, покрытая смятым порывевшим одеялом. Но эти «две трети» и сами по себе крайне важны и необходимы.

«Толщина крепостных стен заменяет тысячеверстные расстояния Сибири», — писал «политический», отведавший одиночки. Мучительное безмолвие вокруг, потерянный счет дням (кажется, время остановилось), бездействие, как бы передающее узника во власть чужой воли, и оттого постоянное, острое чувство нерешенности, неясности судьбы: эти чувства ведомы и Ярошенковскому «Заключенному» — иначе его образ не согласовался бы с обстановкой, в которую он помещен, — но они, эти чувства, не поглощают, не подавляют его, не заполняют его целиком, не принуждают напрягать все силы для борьбы с ними. Сила «Заключенного» не в том, что он не знает этих чувств, а в том, что, несмотря на них, остается самим собой. Не герой, из последних сил пытающийся сокрушить крепостные стены, а убежденный человек, и в этих стенах продолжающий жить, думать и верить по-прежнему. Но в его устремленности к щели окна, к прямоугольному, разделенному решеткой на равные части клочку неба, к охваченному светом углублению и скосу в стене ошутимы и жажда воли и жажда действия.

«Первым движением моим было подойти к окну, — вспоминал крепостную одиночку Кропоткин. — Оно было прорезано в виде широкого, низкого отверстия в двухаршинной толстой стене на такой высоте, что я едва доставал до него рукой. Оно было забрано двумя железными рамами со стеклами и, кроме того, решеткой... Только глядя вверх, мог я различать клочок неба».

Ярошенко, конечно, знал скупые и волнующие подробности жизни заключенных — вокруг было немало людей, испытанных тюрьмой. Сохранился написанный им в 1877 году этюд, изображающий тюремную камеру. Возможно, художнику при помощи каких-то знакомств удалось пройти на несколько часов в одну из тюрем, вступить в мрачный «каменный гробик», услышать, как захлопнулась дверь за спиной...

Для художника такое впечатление достаточно сильно, оно помогает увидеть нужные подробности, главное же —

настроиться для работы.

Но в Ярошенко жило впечатление и посильнее...

Среди буквально считанных работ, служивших подготовительными материалами к картине, — юношеский рисунок, датируемый 1862 годом: одиночная камера с небольшим зарешеченным окошком в толще стены. Справа внизу написано: «от 1-го ноября по 10 я пользовался даровой квартирой со всеми удобствами». Желание разгадать подпись приводит нас в Центральный государственный военно-исторический архив. Среди множества дел Первого петербургского кадетского корпуса обнаруживаем дело № 7585 — журналы корпусного Воспитательного комитета. Из уцелевшего журнала за 1862 год узнаем, что с 1 по 10 ноября комитет пять раз созывался для экстренных заседаний в связи с беспорядками в 4-й роте. Зачинщиками беспорядков были два кадета, имевшие «самое огромное влияние на роту». Один из них — Николай Ярошенко.

На первый взгляд эти беспорядки — пустяк: «шikanье, крик, свист и топот». Но это были беспорядки в военно-учебном заведении и причиной их называлось «неудовольствие против батальонного командира», воспитательные действия которого были «превратно поняты». Ярошенко, как выявило дознание, предлагал, «если обстоятельства позволят, даже бить г. батальонного командира». Во время дознания Ярошенко и второй зачинщик взяли всю вину на себя и препятствовали следствию, уговаривая товарищей не признавать себя ни в чем виновными. Легко себе представить, что ожидало бы «бунтовщиков» десятью годами раньше, при покойном императоре Николае Первом. Но и при Александре Втором военно-уголовные уставы не отличались снисходительностью к организаторам беспорядков и предполагали за выступления против начальства достаточно жестокое наказание.

Дело, в конце концов, замяли: не хотели поднимать шума, рисковать репутацией корпуса да и крутых мер побаивались — времена были все-таки не те, что при Николае Павловиче. Ярошенко отделался разжалованием из ефрейторов в рядовые, снижением балла по поведению, лишением отпуска, но десять дней в одиночке карцера под строгим арестом он просидел, и на допросы его ежедневно водили («будучи вызван в Комитет, воспитанник Ярошенко явился в оный улыбающимся», — отмечено в протоколе), и товарищей он не выдавал — упрямо признавал виновным лишь одного себя («несмотря на трехкратные убеждения г. директора корпуса»), и судьба его при этом была для него не ясна — знакомый с уставами, на милость он никак не мог надеяться. Между допросами, уговорами и

угрозами у него было время (десять дней в «даровой квартире») подумать о себе, о своей судьбе настоящей и будущей — он остался при своем, держался того, что считал правильным и справедливым.

Глядя на старый свой рисунок, Ярошенко, конечно, вспоминал давнюю историю; юношеские впечатления, воскресавшие в душе его, конечно, немало значили для создания настроения, с которым он писал «Заклученного» и которое хотел передать в картине.

Ярошенко не любил распространяться о личном чувстве и личном опыте, но *личные* впечатления, о которых мы слишком мало знаем, конечно же, питали его способность не проходить равнодушно мимо того сегодняшнего, которое завтра «запишется в историю».

Позже, вспоминая «Кочегара» и «Заклученного», одновременно показанных на Шестой передвижной, Нестеров определит место этих картин в творчестве Ярошенко и вообще в русской живописи: «Эти вещи показывают уже зрелого художника, мастера, знающего, чего он хочет, верящего в свое дело, считающего его нужным, необходимым. В них Николай Александрович является художником своего времени...»

Суть споров, которые в течение всей жизни Ярошенко велись вокруг его творчества, сосредоточились, сфокусировались в некоторых оценках его посмертной выставки. Эта наиболее полная выставка произведений художника открылась в 1898 году, через несколько месяцев после его кончины. Обзорев такую выставку, грешно было отделяться посмертными славословиями. Представилась возможность для оценок и размышлений.

Нужно учесть время: перелом — два века ссорились.

Бенуа говорил, что молодежи после «сухого, чересчур трезвого и рассудочного творчества» старых передвижников требовался «приток свежего воздуха».

В журнале «Мир искусства» о выставке Ярошенко написал художник Бакст.

Он горевал, разглядывая «первые, юные попытки» Ярошенко, его «темные, шершавые картины». Горевал Бакст не от несовершенства «неудачных по исполнению юношеских работ», а от того, что видел в них «недюжинный талант», погубленный «непрощенными пророками и учителями». Не будь их, Ярошенко, возможно, «подарил бы нашему искусству истинные шедевры живописи, ничего общего не имеющие с досадно смешными, наивными протестами». Ярошенко, по мнению Бакста, сделался «обличителем», потому что не хотел «прослыть романтиком».

Но вряд ли Бакст, художник с утонченным (и определенно направленным) вкусом, изысканным чувством формы и цвета, впрямь увидел «романтизм» в «Невском проспекте ночью» или в этюде дьячка, нюхающего табак, которыми открывалась выставка, вряд ли в этих холстах обнаружил он залог «истинных шедевров».

Бакст писал не о том, как развивался, куда шел в искусстве художник Николай Александрович Ярошенко: он набросал обобщенную схему, показывающую, как художники в угоду известной тенденции «передавали на холсте свои трезво-реалистические впечатления или, что еще более поощрялось, высказывали общественный протест» и тем губили свой природный талант.

Искреннее стремление Ярошенко служить идеалам, которые он утверждал в искусстве, Бакст исключает. Он уверен, что утверждают эти идеалы лишь «стараясь угодить» или «чтобы не прослыть» — нарочито, рассудочно, переступая через самого себя. Он отказывает Ярошенко в искренности: человек другого поколения («другого века»), других взглядов на искусство, он не

представляет себе, что можно искренно проповедовать нечто ему, Баксту, чуждое.

Крамской однажды заметил: «Вы думаете, что Ярошенко не мог бы написать иначе. Мог бы, если бы захотел, но в том-то и дело, что он не сможет захотеть». В этом «не сможет захотеть» Бакст отказывал Ярошенко. Схема Бакста грешит преднамеренностью, в которой он подозревал Ярошенко.

Преднамеренность в искусстве не выдерживает испытания временем: то, что создается лишь в угоду сегодняшним требованиям, завтра теряет смысл и цену. Но долгая жизнь Ярошенко, жизнь с новыми поколениями, — это «Кочегар», «Заклученный», а не «темные и шершавые» юные попытки, возникшие в воображении Бакста.

Вскоре после Бакста (и, видимо, также во многом суммируя впечатления от посмертной выставки) творчеству Ярошенко посвятил страничку в своей «Истории русской живописи XIX века» Александр Бенуа.

Он не сожалел о погубленных задатках. «Ярошенко не был крупным талантом», — писал Бенуа, — а «в техническом отношении» остался «совсем неумелым, стоящим ниже уровня (не особенно уже высокого) всего общества» (то есть передвижников). Картины Ярошенко «больно плохо исполнены».

Выводы Бенуа опровергались еще полвека спустя, в статье, появившейся к пятидесятилетию со дня смерти художника. В ней доказывалось нечто прямо противоположное: Ярошенко «вступил на путь художника во всеоружии профессионального мастерства». Слова Крамского, что Ярошенко «не сможет захотеть» писать по-другому, объяснялись в статье как осознанное, нарочитое пренебрежение формой, как «замечательный ответ всем тем, кто хотел бы видеть больше „живописности“, живописного шика, смакования широких мазков, ярких пятен и богатой фактуры на полотнах Ярошенко». «Все это было ему ни к чему», — говорилось в статье. Но преднамеренный, нарочитый отказ от живописности противопоставлен искусству, как противопоставлено ему все нарочитое. И уж что-то, именно нарочитость менее всего свойственна натуре и дарованию Ярошенко.

Время раньше или позже расставляет все на свои места.

«Ярошенко не обладал большим дарованием художника-колориста, не умел лепить форму широкой и смелой кистью, плохо видел изменения цвета в свето-воздушной среде», «картина слабо написана», «не отличается мастерством», «разочаровывает вялой и робкой живописью» — это не из Бакста, не из Бенуа, это высказывания (число их легко умножить) сегодняшних исследователей творчества художника. Серьезные и

доброжелательные исследователи неизменно замечают в произведениях Ярошенко живописные и иные технические упущения, стремясь открыть в его искусстве действительно сильное и главное.

И здесь любопытно еще раз обратиться к книге Александра Бенуа. Решительно высказавшись о «неумелости» Ярошенко, Бенуа продолжал: «Однако имя его не должно заглухнуть, т. к. он слишком типичен для конца 70-х и начала 80-х годов, для этого времени курсисток и студентов, бурной, рвавшейся к героизму, наивно прямолинейной молодежи и всевозможных „мучеников идеи“. Ярошенко иллюстрировал это время как в сосредоточенных, иногда очень характерных и даже значительных этюдах-портретах, так и в несколько сентиментальных и уж больно плохо исполненных картинах».

Бенуа признал Ярошенко типичнейшим художником своего времени, полагая, что одно это уже обеспечивает ему прочное место в русском искусстве.

В ту же пору, что Бакст и Бенуа, о творчестве Ярошенко писал еще один художник, так же, как Бакст и Бенуа, младший современник его.

«Много есть несимпатичных, противных понятий, и одно из краеугольных между ними мест занимает, конечно, понятие так называемой „золотой середины“... Во всем противно понятие „золотой середины“ — противно оно и в искусстве», — так начал статью «Памяти Н. А. Ярошенко» Рерих.

«Золотая середина» для Рериха — несовместимость души и плоти, приспособление к времени и среде, утрата собственного «я». Приспосабливающийся художник живет, покуда плоть жива; умерло тело — и он забыт: не осталось ничего, что было вместилищем души. И наоборот: произведения, в которые художник вложил душу, будут напоминать об их создателе, «пока не исчезнут краски».

«Думается, на такую память может рассчитывать Николай Александрович Ярошенко: на его работах чувствуется душа горячая и отзывчивая», — писал Рерих.

Значение Ярошенко в русском искусстве основано не на портретах и не на пейзажах, которым Рерих отдавал должное: «основой его памяти послужат именно жанровые его картины» («капитальнейшей и выдающейся» Рерих считал «Заклученного»). Хотя «несомненно многие вещи Н. А. произвели бы гораздо сильнее впечатление при лучшей художественной обработке», именно в картинах Ярошенко прежде всего «заявил себя человеком и гражданином».

Это качество — гражданственность — «часто ставилось ему

на вид», «вызывало улыбочки», но оно-то, по мнению Рериха, и составляло главнейшее и сильнейшее качество художника Ярошенко.

Кто-кто, а Ярошенко не был человеком «золотой середины», плотью без души, приспособленцем, пристраивающим себя к искусству, а свое искусство ко времени и к среде: обличителем — чтобы не прослыть романтиком, протестантом — в угоду тогдашним пророкам и учителям. Гражданственность Ярошенко предельно искренна, это его натура, у него «уши были устроены так, что он не мог не слышать и не мог не жить услышанным».

«Покойный любил правду, тяготел к ней всею душою, и эта правда постоит за себя и не позволит забыть и зачеркнуть в русском искусстве имя Н. А. Ярошенко», — закончил статью Рерих.

«Слепые». Группировка

Похвалы «Кочегару» и «Заклученному» в статье о Шестой передвижной Стасов завершал вопросом: «Только спрашивается: как-то он будет ладить с группировкой и дастся ли она ему? До сих пор все, что он делал хорошего, состояло из одних только отдельных фигур».

«Кочегара» и «Заклученного» в статьях и отзывах, по большей части, именовали «этюдами», иногда «портретами» (особенно поставленного лицом к зрителям «Кочегара»).

Между тем, писал один из критиков, «известно, что сами художники не считают портретную живопись серьезною, а потому к портретам и нельзя относиться, как к картинам».

Для Стасова «Заклученный» — картина, «Кочегар» — «этюд с натуры» (как и репинский «Протодьякон»).

Крамской тоже писал об «этюдах» Репина и Ярошенко — учитель Крамской, сам всю жизнь страдавший от того, что не «ладил с группировкой» (уже прославленный «Христом в пустыне» и «Неутешным горем»), он не оставлял надежды создать большое многофигурное полотно — настоящую «группировку», но так и умер побежденным: после смерти учителя Ярошенко приехал к нему на дачу, в Сиверскую, где за коленкоровой занавесью томила замученная картина «Хохот», призванная продолжить тему «Христа в пустыне», мрачно выслушал возгласы Репина про «среду, которая заела гигантский талант», причитания других товарищей, подавленных недавней утратой, и без обиняков сообщил Третьякову, что «картины, собственно, нет»).

За плечами у Ярошенко были «Невский проспект ночью» и «Сумерки», но они теперь как бы не в счет: они как бы перечеркнуты «Кочегаром» и «Заклученным», которые отныне отмечали высоту, доступную Ярошенко. Хорошо однажды утром «проснуться знаменитым», но продержаться «знаменитым» весь день до вечера очень тяжело.

Через год после «Заклученного» и «Кочегара» Ярошенко показал картину «Слепые калеки под Киевом».

Вьется в высокой траве истоптанная тропка, луч заходящего солнца вырвался из-за облаков, позолотил широкие воды Днепра, густым пятном упал на траву; из города один за другим бредут на ночлег в недалекое село нищие-слепцы. Впереди мальчик-поводырь, за ним два мужика, чуть поодаль (как бы разрывая цепочку на две части) старик — очень хорошо передана его настороженная поступь, женщина с ребенком и юноша. На переднем плане картины сумерки, тень, нищие переходят из дня в

ночь, но мир для них не делится на свет и тьму — их жизнь беспросветна, в прямом смысле и переносном...

Лето 1878 года Ярошенко провел в Киеве. Там он начал две картины — «Слепые» и «У монастыря» («Нищие в Киево-Печерской лавре»): вдоль деревянных мостков, по которым спускаются к монастырю богомольцы, — бесчисленные нищие на коленях или сидящие на земле.

Предполагают, что эта картина задумана как своеобразное продолжение «Слепых». Но так же допустимо, что она предшествовала «Слепым», была семечком, из которого они выросли. Она могла остаться неоконченной потому, что замысел «Слепых» победил, вытеснил из воображения художника первоначальный замысел.

Картина «У монастыря» острее, явственнее «Слепых»: нищие у врат едва ли не райской обители, где каждому должны быть дарованы блага и радости; бедные богомольцы и богомолки шарят в карманах, ища посильное подаяние («лепта вдовицы»), а сытый и довольный монах предусмотрительно обходит нищих стороною...

Но все это уже пройдено русской живописью, все это — шестидесятилетнее, перовское, впервые открытое «Чаепитием в Мытищах». Замысел «Слепых» потерял откровенную остроту, но в чем-то стал глубже, значительнее. Прекрасная природа, величественная, спокойная — могучая река, свободно несущая свои воды, бескрайние просторы дальнего, низкого берега, тихие облака над водой, плавные очертания холмов, трава, уже замершая к ночи, ласковый вечерний луч солнца — и слепцы: мужчины, старик, женщина с ребенком, подросток, — те, кто вступает в жизнь, и живущие, и прожившие ее в темноте; луч света выхватил из группы идущих женщину с ребенком — ребенка на руках у слепой... Надежда? Или заведомо горестное провидение будущего?..

«Слепые». Созвучие

Было что-то «противоярошенковское» в общей благожелательности, с которой встретили «Слепых».

Кое-кто ругал, конечно: «Трава на пейзаже Ярошенко такая, какую трудно встретить даже на стенных трактирных картинах... Солнечный свет какой-то кирпичный, а воздух... ну, да тут напрасны и сравнения», — но за «пейзаж» ругали, не за «тенденцию».

«Слепых» похвалил Стасов, увидевший это противопоставление прекрасной природы («рамки света и теплоты») и обездоленности людской (окаймленной этой «рамкой»).

Но похвалил и Ледаков — Ледов, как он часто подписывался, — убежденный и неизменный враг передвижников, прообраз гаршинского Дедова (из рассказа «Художники»). «Очень милая по тонам живописи и типам картина», — писал о «Слепых» Ледов. И тут же: «По своей толковой законченности и отсутствию того карикатурного уродства, которое всегда изобиловало в картинах Ярошенко, это лучшая из всех его картин, которые он до сих пор написал». Примерно так же отозвался о «Слепых» рецензент «Петербургского листка»: «После бывших на выставке картин того же художника... настоящая картина — шаг вперед».

(Но: «Он ловит звуки одобренья не в сладком ропоте хвалы...»)

Принято вспоминать высокую оценку, которую дал «Слепым» Нестеров (при этом нередко указывается, будто он поставил ярошенковскую картину в один ряд со «Слепыми» Брейгеля!). Можно обойти заведомое преувеличение, но опровержение легенды поможет точнее судить о Ярошенко, его творчестве, оценке его современниками.

«В „Слепцах“ Ярошенко предавался как бы воспоминаниям о своей родной Украине, — писал Нестеров. — Слепцы-бандуристы бредут, как у Брейгеля, цепляясь один за другого, по живописным путям-дорогам Полтавщины».

Нестеров работал над мемуарами на закате жизни, в каталоги не заглядывал и замечательно интересно и многозначительно перетасовал хронологию творчества Ярошенко. Нестеров убежден, что видел «Слепцов» на Пятой передвижной — вместе с «Украинской ночью» Куинджи и «Опахиванием» Мясоедова. Но на Пятой выставке Товарищества «Слепцов» не было — были «Сумерки», картина из быта городских рабочих. Вспоминая события шестидесятилетней давности, Нестеров связывает

художников, чьи картины произвели на него, подростка, неизгладимое впечатление, «по географическому принципу»: все эти художники «были южане» и, как годы спустя представлялось Нестерову, воспроизвели на своих полотнах родные места.

Оставим в стороне разительные неточности — «бандуристов», «Полтавщину» (хотя в названии — «под Киевом»); «сравнение» с Брейгелем тоже, как видим, ограничивается чисто внешним сопоставлением: «бредут, как у Брейгеля». Но тотчас за приведенными строками у Нестерова следует: «Позднее стали являться одна за другой более зрелые вещи Николая Александровича». И перечисляются: «Заклученный», «Кочегар»...

Тут-то и загвоздка: Нестеров, оказывается, считал «Слепых» ранним произведением Ярошенко, еще не отмеченным печатью зрелости! Для Ледакова и иных критиков ярошенковские «Слепцы» потому и хороши, что написаны *после* «Кочегара» и «Заклученного», для Нестерова же потому лишь, что (как ему казалось) — *до*.

Рядом с «Кочегаром», с «Заклученным» картина не проигрывает в сочувствии, но ей не хватает силы протеста. Такое сопоставление лишний раз выявляет силу «Кочегара», «Заклученного» — «так называемых идейных картин» (по определению того же Нестерова).

Не следует, однако, выносить «Слепых» за скобки ярошенковского творчества. «Слепые калеки под Киевом» не выбивались из общего русла передвижничества. Картина «милая», но это не академические румяные «нищие дети» или «итальянские нищие» — это все тот же (передвижнический!) российский обездоленный народ. Картина исполнена «гражданской скорби», столь характерной для творчества Ярошенко как выразителя общественных настроений эпохи (редкая статья о художнике обходилась без одобрения или порицания «гражданской скорби» его картин). Впервые важную роль в его картине играет пейзаж — до Ярошенко-пейзажиста рукой подать. И даже то «милое», что примирило со «Слепыми» обычных недоброжелателей Ярошенко, вдруг даст о себе знать в некоторых позднейших работах художника (лишний раз подтверждая, что сентиментальность не противостоит твердой, волевой натуре, а подчас странно сопрягается с нею).

Что до «группировки», то Ярошенко, пожалуй, сладил с ней: все фигуры достаточно умело размещены на плоскости холста. И все же...

Если мысленно убрать с холста ту или иную группу, особой потери для общего не чувствуется. Группировка не из тех, когда утрата одной фигуры зияет невосполнимой брешью. Все фигуры

несут, в конечном счете, одну смысловую нагрузку. Если бы на холсте остались, допустим, слепой старик и женщина с ребенком, о картине можно было бы сказать немногим меньше, чем видя всех семерых. Более того: рассматривая этюды к картине — слепцы изображены на них по одному, по два, — зритель получает примерно то же впечатление, что и от всей композиции. Это — не репинские «Бурлаки», которых Ярошенко, работая над «Слепыми», явственно держал в памяти. У Репина та же цепочка, но каждый из «Бурлаков» своеобычен и неповторим, каждый — необходимейшая нота в созвучии. У Ярошенко в каждой фигуре тоже есть что-то свое, и все-таки вместе его слепые больше семижды один звук, нежели созвучие.

«Старое и молодое». Сцена

Но Ярошенко не оставил попыток сладить с «группировкой».

Очередная картина называлась «Старое и молодое».

В отличие от сюжета «Слепых.» сюжет новой картины составляло столкновение, что легко вычитывалось уже в названии.

В хорошо обставленной комнате, у камина, расположилось благородное семейство. В благородном семействе неспокойно. Юноша-студент страстно проповедует что-то удобно сидящему перед ним в мягком кресле старику отцу. Отец не разделяет горячности сына и сдержанным движением руки пытается остановить его речь. За спиной отца — девушка, восторженно внемлющая словам брата. Поодаль, за столом, старушка мать, не примыкая к спорящим, тихо раскладывает свой пасьянс. Камин озаряет сцену красноватым светом.

«Сценка для того времени как нельзя более характерная!» — вспоминал картину публицист Неведомский, современник художника.

Время движется не только за стенами домов, оно все вершит по-своему и в благополучных комнатах с мягкой мебелью, коврами на полу и картинами на стенах.

Ярошенко в живописи открывал то, над чем плодотворно работала русская литература, изучавшая семью как ячейку общества, в которой отражаются все общественные процессы.

Но любопытны различия в толковании картины. Одни современники предполагали, что юноша-семидесятник спорит с идейным человеком сороковых годов; другие увидели в споре столкновение романтика и скептика; третьи — беседу доброго малого с позабывшим про разумное, доброе, вечное, привыкшим к теплему халату папашей.

Вряд ли, однако, Ярошенко стал бы затевать картину, чтобы сказать в ней такую малость. Он, конечно, вкладывал в союз «и», соединяющий обе части названия, гораздо большую силу противопоставления, нежели та, что увидели в картине зрители.

Между тем нашлись и такие, что вовсе не пожелали увидеть противопоставления: один насмешливый критик толковал союз «и» в названии как знак равенства: «кудлатый юнец со воздетой дланью», с «блуждающим, немного бестолковым взглядом» и старик «с носовым платком, приготовленным для слез умиления, вызванных открытием необычайного ума в сыне», — молодое и старое друг Друга стоят.

Сюжет, построенный на столкновении, на первый взгляд

легок для воплощения — он как бы сам за себя говорит, но работа над ним таит величайшие трудности: точность каждого образа должна сочетаться с высочайшей точностью «сцеплений» — отношения между образами должны быть переданы с совершенной выразительностью и законченностью.

В «Старом и молодом» Ярошенко не достиг необходимой точности: замысел, открывавший серьезные возможности, не поднялся над уровнем «характерной сценки».

Юноша, призванный воплощать «молодое», оказался слаб и неубедителен. Он мог оставаться неподвижным или сделать едва уловимое движение, но непобедимая сила нового должна была наполнять каждую его клеточку, гнать по его жилам горячую кровь. Юноша у Ярошенко весь снаружи, в словах, он слишком много говорит (как это ни странно в применении к «немой» живописи). В противоположность «Заключенному» и «Кочегару», из которых зритель, всматриваясь, не перестает черпать новое, юноша «Старого и молодого» опустошен собственными речами. Все, что должно в нем быть, как бы сорвалось с его «воздетой длани» — жест также неточный, не соответствующий обстоятельствам (по ироническому замечанию одного из критиков, он будто не с отцом спорит, а распевает «Марсельезу»). Отец получился крупнее, характер более цельный. Сохранился эскиз, на нем жест отца энергичней; отказавшись от энергичного жеста, Ярошенко мог бы убедиться, что сосредоточенность прибавляет выразительности. Отец прерывает сына непринужденным движением руки — и, грешно говорить, кажется, что прав. Неубедительностью юноши снижается и образ девушки, его сестры, не сводящей с него восхищенного взора. Это скорее восторженность любящей сестрицы, чем общая радость побеждающих единомышленников. Старушка за столом, с веселым (при данных обстоятельствах) спокойствием раскладывающая пасьянс, по остроумному замечанию одного из первых рецензентов, как бы подсказывает зрителю, что ей каждый вечер доводится слушать эти жаркие разглагольствования. Красноватый свет камина, который должен бы напоминать огненную печь «Кочегара», не тревожит, а даже как бы успокаивает: уют.

Критик «Московских ведомостей», ярый противник «тенденциозности», объяснял, что Ярошенко поставил перед собой недостижимую цель: нельзя «представить антитезу средствами живописи» — показать на холсте борьбу идей, победу идеи, утвердить истину.

Но Ге в «Петре и Алексее», сюжетно близком «Старому и молодому» (с той, однако, осложняющей задачу художника

разницей, что Петр, отец, был исторически молодое, а царевич, сын, — старое), уже доказал достижимость цели. Той же цели скоро достигнет Репин в «Не ждали», особенно в «Отказе от исповеди».

«Отъезд гувернантки»

Увидев на Пятой передвижной раннюю картину Ярошенко «Сумерки», критик Адриан Прахов отметил, что ей вредит «излишнее сходство с манерою г. Крамского».

Не зная картины, до нас не дошедшей, трудно установить, в чем заключалось это «излишнее сходство». Предполагать еще труднее: если исключить портреты, которые здесь ни при чем, Крамской был известен в ту пору «Русалками» и «Христом в пустыне», «Сумерки» же картина о землекопах-поденщиках в Петербурге — с темами и образами Крамского ничего общего. Сопоставление сюжетов (сохранились к тому же эскизные наброски Ярошенко) не позволяет предполагать композиционного сходства. Тем не менее Прахов прозорливо угадал общность метода («манеры») обоих художников. Год спустя «Кочегар» и «Заключенный» вполне подтвердили эту общность.

«По свойству натуры язык иероглифа для меня доступнее всего», — признавался Крамской. Он объяснял, что, в отличие от художников, воспроизводящих жизненные явления как таковые, склонен с помощью символа, «иероглифа», передавать впечатления от явлений жизни, свои «симпатии и антипатии».

Крамской, ломая себя, всю жизнь бился над многофигурным полотном, но так и не научился «распределять» идею — замысел, впечатление, симпатии и антипатии — между разнохарактерными, вступившими в сложные взаимоотношения образами: его неизбежно тянуло к «иероглифу», в котором одном «было начало и конец».

Так, от рисунка «Встреча войск» — трагического отклика на окончание русско-турецкой войны (дети на балконе весело приветствуют колонны победителей, а в темной комнате безутешно рыдает молодая вдова) — он пришел к однофигурному «Неутешному горю»: пренебрег прекрасным сюжетом, предпочитая показать «драму человеческого сердца».

Рассматривая чужие работы, он мысленно сужал число действующих лиц и тем самым возлагал на плечи каждого из оставшихся предельно большую смысловую и эмоциональную нагрузку, увеличивал «иероглифичность» каждого.

Про «Приезд гувернантки» Перова он говорил: «Как бы это было хорошо, если бы было только две фигуры: гувернантка и хозяин...»

Ему, Крамскому, возможно, больше бы и не понадобилось, он, глядишь, и одной бы фигурой обошелся: написал гувернантку в дверях купеческого дома — и в ней одной были бы и начало и

конец.

Ярошенко однажды написал молодую, красивую женщину, беременную — горничную или ту же гувернантку: она стоит на тротуаре у запертых за нею дверей дома, возле ее ног жалкий скарб, наспех собранный, — чемодан, сумка, шляпная коробка, в руках удивительно жалостный зонтик, ненужный, не столько защита от непогоды, сколько предмет бывшего кокетства; за спиной женщины, на пороге дома, спит дворник (но можно и без него), — картина называется «Выгнали».

Ярошенковский «Отъезд гувернантки»...

На Девятой передвижной рядом со «Старым и молодым» была поставлена еще одна картина Ярошенко — «У Литовского замка»: однофигурное полотно, где в одной фигуре все — впечатления, симпатии, начало, конец (что в соседстве со «Старым и молодым», с «группировкой», особенно чувствовалось!).

Ярошенко клал последние мазки на холст с «Заключенным», когда 24 января 1878 года раздался выстрел Веры Засулич.

«Выстрел Засулич был одним из тех событий, которые, хоть на время, изменяют установившееся соотношение сил, — писал Короленко. — ...Преграды ослабли, а общественное мнение прорвалось».

Вера Засулич стреляла в петербургского градоначальника генерал-адъютанта Трепова, по распоряжению которого был наказан розгами политический заключенный Боголюбов.

На суде Засулич говорила о деле Боголюбова: «На меня все это произвело впечатление не наказания, а надругательства... Мне казалось, что такое дело не может, не должно пройти бесследно. Я ждала, не отзовется ли оно хоть чем-нибудь, но все молчало... И ничто не мешало Трепову, или кому другому, столь же сильному, опять и опять производить такие же расправы... Тогда, не видя никаких других средств к этому делу, я решилась, хотя ценою собственной гибели, доказать, что нельзя быть уверенным в безнаказанности, так ругаясь над человеческой личностью...» И дальше, после того как председатель просил ее успокоиться — до того она была взволнована (эти слова часто опускаются, не приводятся, так как на первый взгляд главное уже сказано): «Я не нашла, не могла найти другого способа обратить внимание на это происшествие... Страшно поднять руку на человека, но я находила, что должна это сделать». Засулич дважды собой жертвовала: потому что, стреляя, шла на эшафот и потому что поступалась своим «я», убивать не хотела, но стреляла, исполняя долг.

«Я ждала... но все молчало»... Выстрел Засулич был выстрелом в общественную совесть. Градоначальник приказал безжалостно и оскорбительно выпороть заключенного, изможденного одиночкой — духотой, сыростью, скверной пищей, цингой: повстречавшись с градоначальником второй раз за короткие минуты прогулки по тюремному двору, заключенный не поспешил снова снять с головы шапку; узнав о наказании, другие обитатели одиночек, а их десятки, сотни, в нервном иступлении бросились к решеткам окон, колотили слабыми кулаками в двери,

бились о камень пола; в камеры врывались солдаты, затыкали узникам рот, вязали их, тащили в карцер; вокруг, за стенами тюрьмы, «все молчало». Политики, газетчики, юристы, литераторы, педагоги — «общество» — все молчали, и всё молчало. Каждый мог завтра, нынче оказаться вторым Боголюбовым — за слово, за взгляд, за то, что шапку с головы не сдернул, но никто не возвысил голос, не сказал «нет». «Тогда я решилась, хотя ценою собственной гибели»...

Знаменательно, что именно она первая решилась — женщина. К этому времени женщины в русском революционном движении играли выдающуюся роль. На «процессе 50-ти» рядом с Петром Алексеевым стояла Софья Бардина, и тут же сестры Любатович, сестры Субботины, Александрова, Лидия Фигнер. Сам факт, что среди подсудимых столько женщин, произвел на всех огромное впечатление. По рукам ходили стихи, посвященные «женщинам процесса».

Сочувствовавшие их делу называли женщин революции «святыми». Тургенев целовал фотографии «святых»: уже рождался (пока неосознанно) замысел «Порога», стихотворения в прозе о девушке, жертвующей благополучием, привязанностями, будущим, жизнью и шагающей за «порог» — в революцию. Вера Засулич была предопределена. Святость ее дела была для всех очевидна. Строгая и ясная хроника ее жизни — подпольные кружки, одиночка, ссылка, надзор полиции, нелегальное положение — обрастала легендарными подробностями, передавалась из уст в уста, как житие святой. Строго и ясно осознанное ею исполнение долга было встречено как мессианство. Это не заблуждение, а направление умов и порывов сердца — настроение. «Потомство причислит твое имя к числу немногих светлых имен мучеников за свободу и права человека» — это не из дневника восторженной гимназистки, не из речи вдохновенного студента (вроде того, что «распевает „Марсельезу“» у Ярошенко в «Старом и молодом»), это из революционной листовки, напечатанной землевольцами. А восторженный юноша, завтрашний революционер, умолял друзей: «Дайте, дайте мне фотографию Веры Ивановны, я повешу ее в своей комнате вместо иконы!»

Выстрел Веры Засулич прозвучал для Ярошенко в последние мгновения работы над «Заключенным», определил его замыслы, отозвался на всем его творчестве ближайших лет. Этюды к картине о женщине-революционерке датируются уже 1878 годом.

Сюжет картины найден сразу. Впоследствии изменялись подробности, уточнялись детали, но сразу найденное оставалось неизменным: «На саженном полотне изображен Литовский замок.

Около этого мрачного здания всего две фигуры. На первом плане девушка, одетая в черное кашемировое платье и драповое короткое пальто, сверху которого повязан узлом черный вязаный платок. На голове шапочка с поднятым вуалем. Она с заботой смотрит на заколоченное окно; левая ее рука прижата к груди, правая опущена; в лице много выражения, хотя в фигуре замечается сухость. Другой фигурой картины является часовой. Он стоит у фонаря, и ему все равно, что думает и чувствует девушка и кто сидит в тюрьме. На картине изображен один из серых петербургских дней».

Описание картины взято из газеты 1881 года.

Впоследствии картина погибла, так как Ярошенко неумело ее свернул.

Трудно установить, работал ли Ярошенко над «Литовским замком» все три года, от рождения замысла до появления картины на Девятой передвижной, или, бурно откликнувшись на выстрел Засулич этюдами и эскизами, приступил к «саженному полотну» лишь год — два спустя, — важно другое: все три года Ярошенко в мыслях не оставлял картины (и картина его не оставляла!), три года потребность написать ее была остра и неотвратима.

Три года, от выстрела Веры Засулич до марта 1881-го, — время, героической, самоотверженной деятельности революционеров-народников, время покушений, взрывов, выстрелов, время взятого ими на себя суда над произволом. Их деятельность не могла принести желаемого результата, но и не могла не вызывать у известного круга людей преклонения перед героями. Эти три года поддерживали и питали замысел Ярошенко.

Ярошенко не скрывал своего отношения к тому, что происходило в Петербурге, Москве, Харькове, в Литовском замке и под стенами его. Показательны ответы, данные полковником Ярошенко высокому начальству, когда оное проявило интерес к его убеждениям. В предельно (опасно) откровенных ответах выказались и убеждения Ярошенко и характер его.

Поводом для расспросов послужило командирование Ярошенко на Тульский, Сестрорецкий и Ижевский оружейные заводы для ознакомления с производством винтовок нового образца. Услышав, что в командировку назначен именно полковник Ярошенко, шеф артиллерии (генерал-фельдцейхмейстер), великий князь Михаил Николаевич, возмущался:

— Как можно? Ведь какие он картины пишет! Он просто социалист!

Командиры, знавшие Ярошенко, уверяли великого князя, что Ярошенко вовсе не социалист — просто «абсолютно честный человек» (!). Великий князь распорядился пригласить Ярошенко и расспросить о его взглядах.

В беседе Ярошенко объяснил свою творческую позицию. Известные слова его, что он пишет то, мимо чего сегодня равнодушно пройти не может и что завтра занесется в историю, сказаны именно в этой беседе.

— Ну, а зачем вы писали Перовскую и Засулич? — последовал вопрос (беседа происходила в начале восьмидесятых годов, после казни Перовской).

— Ни ту, ни другую я не писал, — ответил Ярошенко. — Не писал, потому что не видел их. А если бы я был знаком, то, наверно, написал бы их с удовольствием, так как это такие личности, на которые нельзя не обратить внимания... Я считаю, что нечестно, когда иконы пишет человек неверующий, потому, любя искусство, я не могу писать то, что меня не трогает.

Последние слова замечательны: Ярошенко «от противного» дал понять, что его трогает, какие «иконы» пишет и готов писать, веруя.

Три года образ молодой революционерки не оставлял художника.

Ярошенко и здесь первенствовал: прокладывал в русском искусстве путь новому герою — *героине*.

Запоздалый сюжет?

Что за важная забота овладела этой девушкой в черном платье и черной шапочке курсистки? Почему с таким напряжением впилась она взглядом в тюремное окно? Может быть, через несколько минут тот, кто провел за этим окном бесчисленные дни и ночи, выйдет на свободу, и нужно тотчас увезти, спрятать, надежно укрыть его (за оправданием Засулич последовало высочайшее распоряжение взять оправданную под стражу, но оно не было выполнено — Засулич спрятали товарищи). Или, может быть, через несколько минут того, кто там, за окном, с которого женщина глаз не спускает, не к тюремным воротам выведут, а на огражденный глухими каменными стенами квадрат двора, где уже высится наспех сколоченный эшафот. Товарищи ли поставили перед этой молодой женщиной важную задачу, выполнить которую она готова даже «ценою собственной гибели». Или просто сердце потянуло...

Картина «У Литовского замка» сразу вызывает в памяти «Заключенного»: снова одинокая фигура среди каменных стен, только теперь не внутри тюрьмы, а снаружи. И кто знает, не окошко ли с *тем* заключенным отыскивают глаза женщины, кто знает, не *эту* ли женщину вдруг заметил в отдалении на противоположной стороне улицы *тот* заключенный...

Кое-кто упрекал Ярошенко, что в «Заключенном» много стен (жалко холста!). Про «Литовский замок» тоже говорили: «все только стены». Но одинокий человек среди острожных стен, внутри ли тюрьмы, или вне ее, — «иероглиф». Сами каменные стены — образ, символ, «иероглиф».

Нестеров рассказывает, что картина «наделала тогда много шума и хлопот и навлекла на Николая Александровича недельный домашний арест, кончившийся неожиданным визитом к молодому артиллерийскому офицеру тогдашнего всесильного диктатора Лорис-Меликова. После двухчасовой беседы с опальным арест с него был снят».

Свидетельство убедительное: кроме Нестерова об этом событии в жизни Ярошенко никто не пишет, создается впечатление, что Нестеров узнал о нем из первых рук. Следует, правда, заметить, что в послужном списке Ярошенко в графе «подвергался ли наказаниям» недельный домашний арест не отмечен. И еще одна частность: во вторую неделю марта 1881 года Лорис-Меликов не был уже ни «всесильным», ни «диктатором»; да и до передвижной ли было ему в ту вторую

неделю марта!.. Но — всякое бывало...

Доподлинно известно: картина «вызвала скандал» (слова самого Ярошенко), с выставки ее сняли.

«Московские ведомости» сдержанно похвалили власти за то, что «догадались убрать» с выставки «девицу, стоящую перед Литовским замком и злобно взирающую на его решетчатые оконца».

Нестеров рассказывает, что приказ снять картину последовал в связи с разговорами, будто на ней изображена Вера Засулич. Разговоры, конечно, были, но, вне зависимости от портретного сходства, удивительно, что картину повесили, а не то, что сняли. Время обнаруживалось в ней необычайно явственно и остро.

Десять лет спустя Ярошенко высказался против воспроизведения картины в репродукциях: он полагал, что картина слишком «приурочена к определенному, пережитому нами моменту» — «я не сумел дать ей характер более широкого обобщения». Это широкое обобщение художник усматривал в «Заключенном», против воспроизведения которого не возражал.

Но «определенный момент», переданный в образах «Литовского замка», не исчерпывался, конечно, одной лишь историей Веры Засулич.

«Новое время» в день открытия Девятой передвижной сообщало, что Ярошенко «выставил громадных размеров картину с несколько *запоздалым* сюжетом». Это напечатано 1 марта 1881 года. Следующий номер газеты вышел уже в траурном обрамлении по случаю кончины государя. Софья Перовская подала знак. Взрыв бомбы на Екатерининском канале раздался в день открытия выставки.

В ТЕ ГОДЫ ДАЛЬНИЕ...

«Принимаете ли меры к общению?..»

Герцен писал в свое время с уважением и благодарностью: «Служить связью, центром целого круга людей — огромное дело, особенно в обществе разобщенном и скованном».

Стихи Блока про годы дальние, глухие, про совиные крыла Победоносцева над страной стали формулой восьмидесятых годов. Очень примечательна у Блока строка:

«В сердцах царили сон и мгла...»

В сердцах!..

Обер-прокурор синода Победоносцев, наставник Александра Третьего, развернул перед новым властелином программу царствования: «Или теперь спасти Россию и себя, или никогда! Если вам будут петь прежние песни сирены о том, что надо успокоиться, надо продолжать в либеральном направлении, надобно уступать так называемому общественному мнению, — о, ради бога, не верьте, ваше величество, не слушайте. Это будет гибель России и ваша... Злое семя можно вырвать только борьбой с ними на живот и на смерть, железом и кровью».

В Совете министров обер-прокурор синода говорил о путях России — военный министр Милютин записал в дневник: «Многие из нас не могли скрыть нервного вздрагивания от некоторых фраз фанатика-реакционера». Министры Российской империи вздрагивали от речей Победоносцева.

Серое небо, как серые крылья, сон, мгла — эти образы являлись не только тем, кто из грядущего взглянул на дальние, глухие годы, — эти же образы рождало воображение людей, которым довелось жить под тяжелым серым небом, мучительно ощущая мглу вокруг и в собственном сердце. «Отечественные записки» печатали стихи *своего* поэта, Анны Барыковой, созданные тремя десятилетиями раньше прославленных строк Блока:

«Бывают времена постыдного разврата,
Победы дерзкой зла над правдой и добром;
Все честное молчит, как будто бы объято
Тупым, тяжелым сном...»

Поэт «Отечественных записок» пытался будоражить сердца,

вселять надежду («Такие времена позорные не вечны...»), не дать сердцам остыть, окаменеть...

Ярошенко в письме спрашивал московских художников: «Собираетесь ли вы и принимаете ли меры к общению между собой?»

У Ярошенко собирались по субботам.

Ярошенковские «субботы» были современникам хорошо известны. «Лучшие представители литературы и искусств старались попасть в скромную квартиру художника», — рассказывает современник.

«Субботы» начались в знаменательном для Ярошенко 1874 году.

Они начались как рисовальные вечера. Но замечательно: рисовальных вечеров у Ярошенко никто не вспоминает, никто вообще не вспоминает «суббот» семидесятых годов; и по составу гостей, и по обстановке, и по разговорам «субботы» Ярошенко, как сохранились они в частых упоминаниях и немногих описаниях участников, неизменно относятся к восьмидесятым годам. Этому, видимо, есть объяснение: семидесятые годы изобиловали разговорами, общениями, собраниями, в восьмидесятые общество разобщено и скованно, в этом обществе ярошенковские «субботы» — явление незаурядное.

Ярошенко снимал квартиру в доме № 63 по Сергиевской улице, на четвертом этаже.

Внизу помещалось китайское посольство. Гости поднимались к Ярошенко по лестнице, расписанной цветами и амурами, навстречу попадались молодые китайки, густо набеленные и нарумяненные, с бумажными цветами в неподвижных, затейливых прическах, и желтолицые морщинистые старухи, неслышно скользившие в толстых войлочных туфлях. В подъезде стоял непривычный для русского носа запах соевого масла; на вопрос: «Чем это у вас пахнет?» — важный старик швейцар серьезно отвечал: «Китайцы крокодила жарят».

Посетители «суббот» дружно рассказывают, что квартира у Ярошенко была «маленькая», «скромная», «небольшая», «уютная», но они же вспоминают большую мастерскую Николая Александровича, просторную спальню хозяйки, Марии Павловны, вспоминают, что за ужином в столовой помещалось полсотни и более человек. «Как в этой маленькой столовой уместится такое множество гостей, это знают только гостеприимные хозяева — Николай Александрович и Мария Павловна да еще так озабоченная сейчас добрая матушка Марии Павловны», — писал Нестеров. Похоже, здесь и разгадка секрета: гостей «такое множество», что комнаты казались меньше, чем были на самом деле. Но квартира у Ярошенко, хотя не маленькая, — конечно, и не барские покои: средняя интеллигентская квартира.

Квартира, к тому же, порядком запущена. Николаю Александровичу с его художественной работой и военно-заводской службой не до борьбы с домашним «сумбуром» (как он выражался), Мария Павловна весной и осенью отваживалась на капитальную уборку и перестановку, но мер, ею принятых, хватало ненадолго — свято место пусто не бывало.

Квартира, по большей части, оказывалась густо заселена.

Хозяева хотя и бездетны, но были воспитанницы (в девяностых годах появилась удочеренная девочка Надя: дочка «не родовая, а благоприобретенная, отчего она нисколько не хуже», — шутил Ярошенко).

Отдельную комнату постоянно занимала добрая матушка Марии Павловны — Анна Естифеевна. Между собой Николай Александрович и Мария Павловна шуточно именуют ее «мутер» — в этом какой-то свой, интимный, семейный смысл: по внешности Анна Естифеевна никак не «мутер» — круглое русское лицо, белый платок, завязанный на голове по-деревенски (узелок

выше лба и концы платка — «рожками»).

Ярошенко изобразил ее однажды за самоваром: Анна Естифеевна балуется чайком, сахар вприкуску и баранки... Нет, никак не «мутер» — «матушка», конечно (и это старосветское — «Естифеевна»).

«Анну Естифеевну невозможно вспомнить иначе, как с блюдом в руках. На блюде дымится пирог, разварная рыба или ветчина, и сквозь тонкий пар улыбается милое старческое лицо — все в морщинках, складочках и ямках, все светящееся несказанной добротой. Одевалась она в коричневые платья с белой прокрапинкой, гостей приветствовала общим поклоном и за стол не садилась, весь вечер хлопоча с угощением, — рассказывает близкий друг семьи Ярошенко, писательница Стефания Караскевич. — У Анны Естифеевны в коридоре была своя длинная, просторная, темноватая комната, казавшаяся очень тесной от сундуков, укладок и комодов, заполнявших ее. В летние месяцы, которые Анна Естифеевна проводила одна в городской квартире, комната становилась еще теснее, потому что знакомые курсистки оставляли у нее свои корзинки и узелки с шубами, а ранней осенью жили здесь по неделям до приискания урока или квартиры. Вместе с Анной Естифеевной помещалась и Сашенька Голубева, воспитанница Марии Павловны».

На зиму съезжалась в Петербург родня Николая Александровича. Почетное место посреди стола занимала его мать, Любовь Васильевна, полтавская генеральша, красивая старуха с тонкими чертами лица, — вот ей бы вполне пристало быть «мутер», но на семейном языке она серьезно, без смешливости именуется «мама». Живали в доме сестры Николая Александровича, и брат его, Василий, суровый, чахоточный человек с черными («пронзительными», как говорили в семье) глазами, и жена брата, Елизавета Платоновна, образованная, передовых взглядов женщина (кажется, единственный из родни человек, с кем Ярошенко был близок духовно).

Загацивались в доме и другие люди.

Николай Александрович весело жаловался знакомым, что опять все смешалось («сумбур»!): приехал такой-то (такая-то), спит в комнате у «мутер», «мутер» спит в гостиной, воспитанница в спальне Марии Павловны, он у себя в мастерской, — Ярошенко смеялся и вдруг серьезно прибавлял, что работать при таком положении нет никакой возможности, конца «сумбуру» не предвидится, а холст стоит и ждет.

Родные — это дом Ярошенко, но не круг Ярошенко, а для него при определении степени близости человека главное — круг, даже «кружок» (в строгом, несколько корпоративном значении

этого слова, какое придавалось ему в то время). Главное для Ярошенко — родство не по крови, а по кругу, по духу.

После смерти художника Мария Павловна вспоминала, что родных (даже мать) Николай Александрович любил не иначе как «домашним образом»: «разность сложившейся жизни», «другие взгляды и убеждения» отделяли его от них более, нежели расстояние в несколько тысяч верст от Петербурга до Полтавы. Долгая болезнь впоследствии принудила Ярошенко составить завещание — все картины он оставил Марии Павловне: картины были для него не материальной ценностью, а духовной, они не должны были распределяться в качестве имущества между наследниками по крови, они должны были неделимо достаться наследникам по духу; на возражения Марии Павловны, хлопотавшей о «справедливости», он коротко отвечал: «Это была не их жизнь, а наша».

В творчестве Ярошенко «не их жизнь, а наша» началась написанным вскоре после женитьбы овальным автопортретом и парным к нему овальным портретом Марии Павловны. Привлекательность портретов и в том, что лица, на них изображенные, необыкновенно симпатичны, и прежде всего в их необыкновенной душевности и одновременно духовности. Человек «среднего сословия», мыслящий, передовой интеллигент, который непременно был воображаемым зрителем для Ярошенко, независимо от того, собирался он выставить работу или нет, должен был тотчас же узнать в этих портретах *своих* — душевно близких людей и людей духовно близких. Человеческая характеристика — честность, искренность, чувство собственного достоинства, готовность к справедливому действию — так же явственна, как характеристика социальная (люди определенного круга). Большинство героев и героинь будущих картин Ярошенко — его студенты, курсистки, «политические» обоего пола — при полном внешнем несовпадении «произрастают» из этих ранних портретов-автопортретов, и даже многие будущие портреты, написанные Ярошенко, при том, что изображены на них не он, не жена, а другие, вполне определенные люди, связаны с этими портретами-автопортретами, как принято выражаться, «незримыми нитями».

Для четы Ярошенко «не их жизнь, а наша» началась как жизнь новых и лучших людей времени, исполненных благородных стремлений, ясных убеждений, действий разумных и осознанных. Николай Александрович решил посвятить лучшие силы души искусству, полагая, что искусство открывает перед ним наибольшие возможности служения обществу. Мария Павловна (свидетельство Нестерова) «так же, как и он, любила искусство,

мечтала стать художницей». Но: «Полюбив друг друга, строя планы на будущую жизнь, они подошли к вопросу: можно ли заниматься искусством серьезно, отдавая ему все свои силы, будучи супругами-друзьями? Не будет ли такое соревнование им помехой? И пришли к тому, что один из них должен отказаться стать художником. Мария Павловна, признавая за Николаем Александровичем больше прав, больше шансов на серьезный успех, словом, его превосходство, мужественно отказалась на всю жизнь от мысли идти одной дорогой с ним, и за всю жизнь, живя душа в душу, ни разу не взяла кистей в руки». По честности и благородству, искренности и достоинству отношений между супругами, по разумному началу в самой постановке вопроса и жертва Марии Павловны и то, как принял и всей жизнью оправдал эту жертву Николай Александрович, — поступки совершенно в духе лучших из новых людей, к которым не просто причисляли себя, но всем существом своим принадлежали супруги Ярошенко.

Возможно, искусство лишилось хорошей художницы М. П. Ярошенко (в чем не грешно усомниться: как ни привлекательно выглядит жертва, вряд ли истинный — «от бога» — художник в силах раз и навсегда подавить в себе творческие побуждения), зато искусство полной мерой обрело художника Н. А. Ярошенко; Мария Павловна «не брала кистей в руки», но ее любовь к искусству и понимание его влились в творчество Николая Александровича (взгляды их на искусство, кажется, совершенно совпадали); благодаря жившему в ней художнику Мария Павловна умела, наверно, с особенной чуткостью обеспечить Николаю Александровичу условия для творчества.

«Прекрасный образец женщины-друга», — сказал о Марии Павловне художник Нестеров.

Немало художников, маститых и безвестных, встретилось на своем пути с ее заботой, ободрением и поддержкой. И не только художников. Современники говорили о Марии Павловне, что она «умела оказывать помощь даже самым самолюбивым и до дикости застенчивым людям», что «трудно перечислить все виды и формы помощи, которую она оказывала», что, наконец, «общее было одно: помощь оказывалась так, что не было ни намека, ни тени того, что зовется благодеянием».

Возможно, живопись лишилась неплохой художницы М. П. Ярошенко, зато общество обрело М. П. Ярошенко — общественную деятельницу, прежде всего — деятельницу женского образования, одну из основательниц Высших женских курсов. Мария Павловна сама была курсисткой первого набора — училась на естественном отделении Бестужевских курсов, позже

(вместе с Надеждой Стасовой и Марией Трубниковой) она всячески старалась, чтобы курсы не заглохли, не завяли под холодом враждебных ветров, не утратили светлого своего лица. По воспоминаниям одной из «бестужевок», Мария Павловна «принимала участие в судьбе курсов не только как член правления Общества для доставления средств курсам, но и как близкий и участливый друг каждой отдельной курсистки».

В комнате «мутер»-матушки Анны Естифеевны над баулами, корзинками и завернутыми в клетчатые пледы постелями знакомых курсисток висел на стене фотографический портрет юной Марии Павловны, еще девицы Навротиной, — Мария Павловна на портрете была в белом и называлась «невестой Некрасова». В этих двух словах — загадка, пока неразрешенная: что-то было между Марией Павловной и поэтом, но даже ближайшие друзья знали про это «что-то» всего два слова — «невеста Некрасова», которые, по их, ближайших друзей, свидетельству, Мария Павловна произносила крайне редко, «всегда вскользь, с оттенком незабытой, горькой обиды». Но — снова загадка! — после смерти Некрасова в той же комнате Анны Естифеевны таинственным образом появилось кресло-качалка, на котором, как объясняла Мария Павловна, поэт провел свои последние дни (она не любила, когда кто-нибудь садился в это кресло). С годами Мария Павловна сильно располнела, одевалась обычно в черное, предпочитала носить широкие пальто и шляпы и, появляясь в здании Бестужевских курсов, совершенно загораживала собой узкие коридоры.

Про характер Марии Павловны долго и хорошо знавший ее Нестеров писал:

«Мария Павловна — человек с темпераментом, страстная, а потому и пристрастная. Явления жизни она, как и я, многогрешный, принимает под острым углом, освещая их очень ярко, почему и теневая сторона этих событий получается густая, черная...»

Нестеров же дал «сравнительную характеристику» супругов:

«Оба, согласные в главном, во взглядах на современную им жизнь, на общество того времени, разнились, так сказать, в „темпераментах“. Николай Александрович — всегда сдержанный, такой корректный; Мария Павловна — пылкая, непосредственная, нередко не владевшая собой, — но оба большой, хорошей культуры, образованные, глубоко честные».

О самом Николае Александровиче Нестеров писал:

«У Николая Александровича была цельная натура. Он всегда и везде держал себя открыто, без боязни выражая свои взгляды, он никогда не шел ни на какие сделки».

«Николай Александрович, правдивый, принципиальный, не выносил фальши ни в людях, ни в искусстве; он не терпел пошлости и людей, пораженных этим недугом».

«Николай Александрович не был, что принято называть, „политиком“, его действия не были хитросплетенными махинациями — они были просты, трезвы и прямолинейны. Он не знал и компромиссов. С его взглядами можно было расходиться, их оспаривать, но заподозрить в побуждениях мелких, недостойных — никогда. Нравственный облик его был чистый, нелицемерный».

Так писал Михаил Васильевич Нестеров в неопубликованной статье, вылившейся горячо, тотчас после смерти Ярошенко, и (что очень дорого) четыре с половиной десятилетия спустя в воспоминаниях о нем.

Характеристики Нестерова можно без труда подкрепить свидетельствами других современников — вряд ли стоит делать это. Нестеров сказал главное — то, что, по существу, говорят все остальные. Нестерову можно верить, особенно когда дело касается похвал: склонный «принимать под острым углом» людей и явления жизни, он нелицеприятен в оценках.

Незадолго до смерти Ярошенко Нестеров напишет его портрет, но замечателен и словесный портрет, который можно датировать десятью годами раньше, серединой восьмидесятых годов, — это время знакомства двух художников:

«Николай Александрович понравился мне с первого взгляда: при военной выправке в нем было какое-то своеобразное изящество, было нечто для меня привлекательное. Его лицо внушало доверие, и, узнав его позднее, я всегда верил ему (бывают такие счастливые лица). Гармония внутренняя и внешняя чувствовалась в каждой его мысли, слове, движении его».

Эта гармония, внутренняя и внешняя, схвачена также в другом словесном портрете, принадлежащем тоже художнице, Анне Ивановне Менделеевой, жене великого нашего ученого — Дмитрия Ивановича. Менделеевы — друзья Ярошенко и посетители «суббот»; Дмитрий Иванович, правда, не всегда находил время посетить субботнее собрание, но Анна Ивановна — неперенный гость, по субботам она отправлялась к Ярошенко, как «на службу» (шутил Дмитрий Иванович).

«Николай Александрович, артиллерист, среднего роста, несколько худощавый, с копной черных с проседью волнистых волос, стоящих кверху, — рассказывает Менделеева. — Светло-карие глаза, небольшая черная борода, черты лица неправильные, по симпатичные. Трудно передать неуловимый, своеобразный, духовный образ этого человека. Тонкий, чуткий, все

понимающий, пронизательный, спокойно, одним словом, полным юмора, он осветит все, как захочет. А хочет он всегда правды. Мягкий в движениях, он кремень духом».

«Редкой красоты люди», — сказал Нестеров о супругах Ярошенко, когда ни его, ни ее уже не было в живых (он, конечно, имел в виду не одну только внешность).

Вряд ли есть надобность приводить обычные упоминания мемуаристов о царивших в доме Ярошенко радушии и гостеприимстве — иначе как могли бы двадцать с лишним лет просуществовать «субботы», просуществовать с завидным постоянством и еще более завидной привлекательностью?

Десятки людей спешили всякую субботу в дом на Сергиевской, преодолевали крутизну лестницы, расписанной по стенам цветами и амурами, и, раскланявшись на пути с неподвижно улыбающимися китайцами и церемонными китаянками, надышавшись запаха «жареного крокодила», поворачивали бронзовый ключик звонка, вделанного в тяжелую резную дверь квартиры верхнего этажа.

Невозможно перечислить всех посетителей ярошенковских «суббот». Вряд ли, например, есть хоть один художник-передвижник, который не бывал на Сергиевской.

Но в простом перечислении нет и необходимости.

Как деятель Товарищества Ярошенко был близко связан с большинством передвижников, со многими из них его связывала общность интересов; но близких *личных* друзей среди художников у него не так-то много. Из «старших» передвижников личным другом долгие годы был Куинджи, может быть, еще Шишкин, из «молодых» — Остроухов, Касаткин, Дубовской, Нестеров. Будучи портретистом, Ярошенко написал примечательно мало портретов товарищей по искусству.

В уцелевших личных письмах Ярошенко чаще других (кроме Куинджи) упоминаются Менделеевы, Глеб Успенский, поэт Плещеев, врачи Симановский и Сердечный. В письме к уехавшей на юг Марии Павловне он весело сообщает, что ведет «беспутную жизнь», дома не обедает, а обедает у Менделеевых, у Успенского, у Сердечного, «конечно» — у Симановских.

Сохранилась записка Глеба Успенского: «Приходите в субботу к Михайловскому блины есть, а в воскресенье ко мне». Михайловский, как и Глеб Успенский, обычный посетитель субботних собраний.

Воспоминания рисуют Гаршина — гостя ярошенковских «суббот»: «Самым дорогим, самым светлым гостем в квартире Ярошенок был В. М. Гаршин... Первую половину вечера он обыкновенно молчал, но самое его присутствие накладывало особую печать сдержанности и счастливой тревоги на всех присутствовавших... Менее колки становились остроты Н. А. Ярошенко и менее ядовиты сарказмы Михайловского. Благоговейными влюбленными глазами смотрела молодежь на любимого писателя, и нежная любовь светилась в глазах И. Е. Репина... Не сговариваясь, все чувствовали, что Всеволода Михайловича мало любить — его надо любить, охранять и беречь, потому что не долго ему быть с нами. И понемногу... Гаршин оживлялся: речь его становилась живой и остроумной, и он показывал фокусы с колодой карт или гривенником, который заставлял выходить из-под стакана».

Здесь же, на «субботе» у Ярошенко, за несколько дней до смерти, Гаршин радостно говорил, что в России появился гениальный писатель, и просил всех прочитать в новой книжке «Северного вестника» прекрасную повесть этого писателя —

«Степь».

— Вот вы, Николай Константинович, возлагали на меня большие надежды, — повернулся он к Михайловскому. — Я их не оправдал. И все же могу умереть спокойно. Теперь все надежды наши оправдает Антон Чехов...

Нестеров вспоминает среди гостей Ярошенко опять-таки Менделеева и Михайловского, Короленко, Павлова Ивана Петровича, физиолога, и Павлова Евгения Васильевича, хирурга (запечатленного Репиным во время операции), актрису Стрепетову, химика Петрушевского. Возможно, Нестеров именуется «химиком» физика Петрушевского, Федора Фомича, друга передвижников, автора книг «Свет и цвета», «Краски и живопись», но был также Петрушевский-химик, Василий Фомич, брат Федора Фомича, — учитель Ярошенко по Михайловской академии и директор Патронного завода, где служил художник-офицер.

Анна Ивановна Менделеева называет в числе посетителей «суббот» Владимира Васильевича Стасова и его сестру Надежду Васильевну, философа и поэта Владимира Сергеевича Соловьева и его сестру, поэтессу Поликсену Сергеевну...

Можно продолжить список, можно по косвенным данным «вычислить» новые имена, но ярошенковские «субботы» сильны и привлекательны не количеством гостей, не звонкостью имен, а настроением, направлением, укоренившимся благодаря духовной общности хозяев и основного «ядра» участников: важнее не перечислять их, а «суммировать» — настрой, направление станут явственнее.

Так, Михайловский, Глеб Успенский, Гаршин, Плещеев, Эртель (тоже обычный посетитель «суббот») — не просто сами по себе писатели: все они — «Отечественные записки», деятели журнала, который, по словам одного из участников революционного движения, «целое поколение, энергичное и боевое», считало «почти что своим органом».

Упомянув имена Менделеева, Петрушевского, И. П. и Е. В. Павловых, Нестеров «суммирует» — «и ряд профессоров Военно-медицинской академии и других высших учебных заведений *прогрессивного лагеря*».

«Суммирует» и Анна Ивановна Менделеева, не надеясь и не стараясь назвать всех поименно: «художники, студенты, курсистки, доктора, общественные деятели, профессора, *но все одного круга* интеллигентных людей с либеральным образом мыслей».

Наконец, писательница Стефания Караскевич (Ющенко), попавшая в квартиру на Сергиевскую курсисткой и многие годы проводшая в доме Ярошенко, рассказывая о «субботах», опять-

таким образом обобщает: «Слова нет, среди этих людей бывали те, кого прельщала мода — тщеславная возможность погреться в лучах знаменитости. Но они были только случайными, мимолетными посетителями кружка Ярошенко. Я сознательно пишу слово „кружок“... Была одна черта, характерная именно для „кружка“. И сам Николай Александрович и люди, сгруппировавшиеся вокруг его мастерской, были очень нетерпимы по отношению к инакомыслящим... Были книги, и талантливо написанные книги, которых здесь не читали. Были писатели, и не бесталанные, имена которых не упоминались. Были поступки, за которые люди удалялись из кружка, хотя бы они до того считались друзьями». Но были люди, добавляет Стефания Караскевич, которых в кружке считали друзьями еще до знакомства с ними. Так, задолго до его появления на Сергиевской здесь был признан *своим* Короленко.

Воспоминания Караскевич написаны в 1915 году (отклик на кончину Марии Павловны); три десятилетия прошло с тех пор, как она, обласканная Марией Павловной курсистка, оказалась постоянной гостьей знаменитых «суббот». «Теперь, когда я смотрю в то далекое прошлое, — пишет Караскевич, — мне сдается, что строгое мерило, прилагавшееся ими к людям и делам, было несколько узко», но (объясняет она) время было темное, годы сплошных сумерек, обыватель привык до ужаса ко всякому насилию и беззаконию — в такое время-безвременье строго соблюдать границы должного было великим и трудным делом, а именно границы должного в жизни и творчестве строго блюлись всеми, кто был близок к кружку Ярошенко.

Наивно и неверно привносить в понятие «кружок Ярошенко» какой-либо оттенок «конспиративности»; даже простой перечень имен не дает для того никаких оснований. «Кружок Ярошенко» — это «одного круга интеллигентные люди с либеральным образом мыслей», объединенные к тому же общностью нравственных представлений («границы должного»). Но разве это мало в обществе разобщенном и скованном?..

Салтыков-Щедрин строго и ревниво оберегал в ту пору кружок сотрудников «Отечественных записок»: *свои* (по образу мыслей и принципам) не должны «смешиваться с кем попало». Прежде, в шестидесятые и семидесятые годы, Салтыков-Щедрин был постоянным посетителем «пятниц» своего друга, известного либерального деятеля Алексея Михайловича Унковского (в восьмидесятые годы написанного Ярошенко). Участники «пятниц», и Салтыков-Щедрин в первую очередь, противопоставляли собрания своего кружка — клубам: «...они были людьми известного направления, с определенными

взглядами, тогда как клубы в то время были полны людьми сборными», — вспоминал сын Унковского.

Анна Ивановна Менделеева — без всякого умысла — сопоставляет ярошенковские «субботы» с еженедельными вечерами у других художников. «Здесь преобладал элемент семейный», — рассказывает она о «вторниках» Лемоха, явно противопоставляя их только что описанным собраниям у Ярошенко: «Вторники походили на все петроградские журфиксы». «У Лемоха отдыхали от работ, забот и всяких сложностей жизни», — пишет Менделеева. Про собрания у Ярошенко такое невозможно сказать. Описание «вторников» Лемоха сменяет несколько страниц, посвященных Репину: «У Ильи Ефимовича Репина дни менялись и гости были не постоянные. Очень часто встречали кого-нибудь в первый и последний раз». Следует подробное описание «живой картины», поставленной однажды у Репина, и устроенного им веселого костюмированного вечера (без маскарадных костюмов, в обычном платье, были только двое — Ярошенко и Куинджи).

Конечно, и ярошенковские «субботы» — не ученые заседания. Серьезные разговоры, споры соседствовали с дружескими препирательствами, шутками, розыгрышами, музыкой, пением. Собирались прекрасные собеседники, рассказчики — каждый в своем роде, иные даже и ораторы, едва не все — признанные острословы (хозяин — один из первых), собирались музыканты, артисты, молодежь — студенты и курсистки. «Вечер провел у Ярошенко среди споров, шуму и пения. Очень оживленны у него вечера и симпатичный тон», — докладывал в письме к жене Поленов. И в другом письме: «Ужасно мне понравился вчерашний вечер у Ярошенко: живут бодро, весело и вместе интеллигентно».

И все же преобладал на «субботах» серьезный тон, можно сказать — серьезный фон, веселость ярошенковских «суббот» была «серьезная веселость». Конечно, пели, рассказывали, музицировали, остряли, но, развлекаясь и веселясь, не «отдыхали от всяких сложностей жизни»: «работы, заботы и всякие сложности жизни» были в равной степени темой серьезных разговоров и острот.

«На этих собраниях не знали, что такое скука, винт, выпивка, — эти неизбежные спутники духовного оскудения общества, — вспоминал Нестеров. — Н.А., то серьезный, то остроумный и милый хозяин, был душой субботних собраний на Сергиевской. За ужином, помню, бывали великие споры, иногда они затягивались далеко за полночь, и мы расходились обыкновенно поздно, гурьбой, довольные проведенным временем».

Упоминания о «субботах» в немногочисленных мемуарных

очерках о Ярошенко, в переписке современников сохранили дорогие подробности, штрихи и черточки, за которыми видится цельная картина. Александр Иванович Эртель читает вслух не пропущенные цензурой сказки Салтыкова-Щедрина. Глеб Успенский импровизирует рассказ «с политической окраской». Исследователь труднодоступных районов Памира, инженер Д. Л. Иванов, показывает привезенные из далекого путешествия фотографические снимки. Популярный гипнотизер демонстрирует свои опыты: два студента под действием гипноза воспроизводят в лицах балладу об Иване Грозном и посланце князя Курбского, Василии Шибанове; потом все обсуждают таинственное явление. Актриса Стрепетова пересказывает содержание новой пьесы или вдруг, яростно и страстно, читает отрывки из бесконечных драматических поделок, присылаемых ей для бенефиса жаждущими славы авторами («невероятнейшая чепуха, которую она произносила с присущим ей драматическим пафосом, вызывала такой хохот, что трудно было верить, что вокруг стола сидят взрослые люди, имена которых, в большинстве, известны всей читающей России»). Остроухов пишет жене о музыке на «субботах»: во втором часу ночи его «засадил играть» сонату Бетховена, на всех произвела впечатление болезненная напряженность, с которой слушал музыку Глеб Успенский. Уцелели две касающиеся «суббот» записки Ярошенко к другу и помощнику Л. Н. Толстого, Черткову. В первой речь идет об известном враче-психиатре Фрее, лечившем, между прочими, Гаршина и Глеба Успенского: «Завтра многие интересующиеся познакомиться с мыслями и учением Фрея собираются вечером у меня; может быть, и Вы захотите принять участие. Кстати, познакомьтесь с Успенским, который тоже хотел быть». Вторая записка о распространявшихся в списках запрещенных произведениях Л. Н. Толстого: «Если можно, Владимир Григорьевич, пришлите с подательницей этой записки рукопись. У меня теперь Мясоедов, и мы бы прочли сегодня. Кстати, придет Стрепетова, а она мастерица читать».

Разговоры о художестве — они непременно возникали в самом начале вечера, когда гости, по традиции, собирались в мастерской хозяина. Шутка сказать, Крамской, Репин, Ге — все не только самозабвенно любят искусство, но и великолепно говорят о нем. А сам Ярошенко! Михайловский писал, как много значила для русского искусства, для передвижничества «устная пропаганда» Ярошенко: «Высоко образованный, глубоко убежденный, обладавший притом своеобразным прекрасным даром слова, он сделал для русского искусства гораздо больше, чем это может казаться людям, не знавшим его лично. В большом

и разнородном обществе он не был разговорчив, но в кругу близких знакомых и товарищей по профессии это был истинно блестящий собеседник». После смерти художника Дмитрий Иванович Менделеев как-то обронил: «Год жизни отдал бы, чтобы сейчас сидел тут Ярошенко, чтобы поговорить с ним».

Среди веселых «субботних» историй замечателен рассказ Куинджи о летних скитаниях по незаселенному побережью Крыма: «Я на плечах дом несу, вроде японского, из холстов, натянутых на подрамники. Жена корову ведет...» К концу второго месяца одинокой жизни Куинджи стал тосковать по друзьям. Он написал их имена на окрестных скалах: «Крамской», «Менделеев», «Ярошенко» — и по установленным дням «ходил к ним в гости»; по воскресеньям — «к Крамскому», по средам — «к Менделееву», по субботам — «к Ярошенко». Весело и замечательно: не просто с друзьями хочется повидаться, хочется именно на эти «среды», на «субботы».

Спустя годы, десятилетия понятия «прогрессивный лагерь», «либеральный образ мыслей» покажутся нечеткими, расплывчатыми, а нетерпимость к инакомыслию в кружке «субботников» чрезмерной и узкой. Но в глухую пору, когда сон и мгла царили в сердцах, когда ломберный стол, графинчик, пустая болтовня скрепляли компании, когда предательство становилось «порядком вещей», когда, по метким и страшным словам современника, «одна личная порядочность, честность, независимость убеждений, даже простая идейность в жизни человека очень часто могла являться тяжким обвинением и уликой», — как нужно, необходимо было в такую пору иметь кружок *своих*.

«Он мне не очень понравился, — писал Ярошенко в восьмидесятые годы об одном из прежних знакомых. — Чересчур он мне показался человеком практическим и уж без малейших следов идеализма».

«Идеализм» здесь — не приверженность определенному философскому направлению, а неутраченная вера в идеалы.

На Передвижной выставке 1892 года Ярошенко покажет картину «Мечтатель»: пожилой человек задремал за письменным столом, стол завален бумагами и книгами, на лице человека счастливая улыбка — усталость победила его после многих часов напряженной и желанной работы; молодая женщина вошла в комнату и, стоя у двери, добро и нежно смотрит на спящего. Важная подробность — телескоп, справа от ученого, на возвышении. Человек не утратил идеалов, он мечтает, он видит дальние миры. Счастье — дело делать, счастье — мечтать, заглядывать в будущее.

Подготовительные наброски и эскизы подсказывают, что прототипами героев картины были Менделеевы — Дмитрий Иванович и его молодая жена, Анна Ивановна.

Репин скажет о картине, что она «швах во всех отношениях»: «Ярошенки „Мечтатель“ — слабая вещь, безвкусна, не художественна», — подтвердит он в письме к Третьякову первое впечатление.

Стасову «Мечтатель» тоже не понравится, но тему он назовет «в высшей степени превосходной и благородной».

В печати картину будут ругать почти единодушно.

И все же «Мечтатель» найдет защитников, и сильных защитников, — одного тотчас, как только картина будет показана на выставке, другого — много лет спустя. Без сомнения, оба эти защитника видели недостатки картины (и, наверное, существенные) и в фигурах, и в композиции, и в цвете, но все недостатки художества искупались для них содержанием и — что всего важнее — содержанием, созвучным времени.

«Мечтатель — это старый идеалист... — объяснял картину неизменный посетитель „суббот“ писатель Эртель. — Что за дело, если жизнь с ее меркантильными заботами проходит мимо него!» (строки Эртеля почти дословно повторяют, только «от противного», то, что писал Ярошенко о человеке, утратившем былой идеализм).

А полвека спустя картина предстанет «поэтически задуманной» и написанной с «истинным чувством» в

воспоминаниях другого «субботнего» гостя — Нестерова: перед мечтателем «проходят, как чудные видения, его темы, такие дорогие, совершенные, необходимые. В дверь входит озабоченная жена, видит своего друга таким радостным, счастливым... Увы! Лишь во сне!..»

Мечтать, верить, держаться идеалов — стремление, душевная потребность тех, кто появлялся по субботам в квартире на Сергиевской.

«Такие времена позорные не вечны.

Проходит ночь. Встает заря на небесах...»

«Только теперь, когда восьмидесятые годы стали уже историей, можно во всей полноте оценить то огромное значение кружка Ярошенко, которое он имел для серой, тусклой, глухой и нудной современности», — подводила итог своим воспоминаниям о «субботах» Стефания Караскевич.

И уже после революции, в феврале 1918 года, один из гостей «суббот» написал о них, пожалуй, наиболее обобщенно: «Школа передвижников, порожденная русской общественностью, была тесно связана с нею, и поэтому беседы на собраниях у Ярошенко часто переходили с академических тем на общественные. Горячо обсуждались вопросы текущей жизни... А за гостеприимным столом, которым кончались эти собрания, носившие иногда очень серьезный характер, начиналось искреннее и неподдельное веселье... И бесконечно приятно бывало общение с этим кружком людей, бесспорно талантливых, людей, горевших любовью к искусству и живым интересом к родной им общественной жизни».

В споре старого и молодого, который Ярошенко неудачно запечатлел на полотне и который ежедневно, ежечасно, не затухая, ожесточенно происходил в жизни, сам художник держал сторону молодого. И тут не то главное, что Ярошенко (особенно в восьмидесятые годы) видится постоянно окруженным молодежью — в доме, в мастерской, на выставках, на его холстах этих лет студенты, гимназисты, курсистки; главное, что Ярошенко — не снисходительно приветствующий молодое «старый», что он сам — «молодой».

В ту пору «старый» и «молодой» — принятое обозначение: не возраста, а направления взглядов, убеждений, настроения души. О «молодых» и «старых» по убеждениям, по жизненной позиции тогда постоянно говорил Ге; для Крамского понятие «молодых» и «старых» в искусстве решают не прожитые годы, а способность учиться, расти.

Знаменательно: в отзывах, в статьях восьмидесятих годов нет-нет да и проскользнет — «молодой художник» Ярошенко, а ему уже сорок, он полковник, десять лет выставляется.

Нестеров писал, что в семидесятые и восьмидесятые годы Ярошенко был *несомненно* «самым свободомыслящим, „левым“ художником». Современники независимо от собственного отношения к Ярошенко единогласно сходятся во мнении, что тогдашняя молодежь признала его «своим художником более, чем кого-либо другого».

Подводя итог 25-летней деятельности передвижников и даря «каждой сестре по серьге», Стасов писал про Ярошенко: «Этого художника можно назвать по преимуществу портретистом современного молодого поколения, которого натуру, жизнь и характер он глубоко понимает, схватывает и передает. В этом главная его сила».

Вспоминая знакомство с Ярошенко, Нестеров рассказывал: «Имя Ярошенко мне было давно известно по картинам и портретам на выставках Товарищества передвижных выставок, отзывам о нем Крамского и молодежи того времени, популярность его среди которой была тогда особенно заметна, имя его было многим дорого и любезно. В рассказах о нем было много того, что могло действовать обаятельно на ищущего идеалов русского юношу». Последние слова особенно примечательны: в них и «молодость» Ярошенко, и его молодой «идеализм», и заслуженная им честь самому быть идеалом для молодежи.

Восьмидесятые годы — полоса наступления на молодежь, прежде всего на учащуюся. «Учащаяся молодежь необыкновенно податлива на разрушительные теории... Из нее набирается главный контингент нигилизма», — говорилось в верноподданной записке, представленной Победоносцеву тотчас после 1 марта 1881 года. Победоносцев, как и новоназначенный министр народного просвещения Делянов, считал студентов «толпой извергов и негодяев». Правительство жаждало освободиться от «умственного пролетариата». Бедность многих студентов, «несоответствие материального быта и их общественного положения степени их умственного образования», — говорилось в правительственной записке, — ведет к тому, что «при растлевающем влиянии известной части нашей печати и при усилиях социально-революционной пропаганды» они «легко могут становиться сначала адептами, а потом и деятелями крамолы». Злобный памфлетист поносил «безнравственных кумиров» — Чернышевского, звавшего к «бешеному взрыву разнузданных страстей дикой черни», «жалкого» Добролюбова, «полупомешанного мальчика» Писарева, при попустительстве жандармов и полиции внушавших юношам «безумную мысль, что недоучившиеся студенты и недозревшие семинаристы призваны спасти Россию от внутренних недостатков ее государственного и общественного строя». Университетский устав 1884 года уничтожал всякие начала самостоятельности в высшей школе и подчинял студентов бдительному полицейскому надзору. Обсуждался вопрос об отдаче участников студенческих беспорядков в солдаты. Закрывались студенческие читальни. В высшие учебные заведения секретно рассылались списки лиц, которых запрещено было принимать туда «за вредное направление образа мыслей». Студентам не разрешалось проживать совместно, не разрешалось собираться на квартирах числом более пяти. Профессор Петербургского университета А. Н. Бекетов вспоминал: «Обыски производились не только на дому, но даже на улицах. Случалось, что полицейский останавливал воз с пожитками менявшего квартиру студента и подвергал его обыску тут же, сваливая весь скарб на мостовую. У студента, несущего под мышкою книги, они иногда вынимались среди улицы и тут же осматривались». Вера Засулич писала, что правительство, преследуя молодежь, способствовало пробуждению в ней революционного протеста: самые впечатлительные и правдивые из молодых «разрывают с обществом, составляют себе идею общего блага и идут бороться за него, не считая ни жертвы, ни сил, отбросив всякие помышления не только о выгодах, но и о самой жизни».

В. И. Ленин писал, что слово «студент» в ту пору «обозначало что-то вроде бунтовщика, революционера» (Полн. собр. соч., т. 30, с. 316).

На Передвижной выставке 1882 года появился ярошенковский «Этюд», который посетители и рецензенты сразу же называли «Студентом».

В самом деле, можно ли было не признать студента (по замечанию недоброго рецензента, «типического недостаточного студента»!) в этом серьезном молодом человеке — с его бледным лицом, обросшем рыжеватой бородкой, с длинными волосами, выбившимися из-под широкополой шляпы, с его «недостаточным» пальто, с этим накинутым на плечи пледом (в официальной печати тогда неодобрительно писали о пледе, заменившем студентам мундир, и требовали ношения учащимися единообразной формы). Можно ли было не узнать студента, «что-то вроде бунтовщика, революционера», в этом решительном, собранном, сжатом, будто пружина, молодом человеке, мгновенно готовом «распрявиться». Что-то нацеленное, пугающее в его острых, как сталь, глазах, прямо и смело встречающих взгляд зрителя, в его руках — одна в кармане, другая под пальто на груди (кто знает, что там у него в руках — кисет, помятая тетрадка с конспектом, мелочишка какая-нибудь, вываленный в табаче пятак и двугривенный, или — револьвер, кинжал, самоделка, чиненная динамитом?), во всей внутренней его напряженности, «сжатости». Как много высказал его взгляд — в нем и непреклонное желание уберечь свое «я» от деспотического и обывательского посягательства «старых», и ненависть к обществу, которое он не может и не желает принять, и готовность бороться с тем, что ненавистно. И снова позади серая, пропитанная сыростью каменная стена — дома ли, острога ли, проходного ли двора, которым по сигналу тревоги уходят с конспиративной квартиры, — выразительный и словно сросшийся с ярошенковскими героями (не просто героями картин, но подлинными героями, написанными Ярошенко) «иероглиф» российской столицы. Молодой человек стоит спиной к стене, назад пути нет, только вперед — ударом, выстрелом, взрывом.

Но каков Ярошенко!

После Девятой передвижной, двери которой с таинственной точностью открылись утром 1 марта 1881 года, где (почему-то в отдельной комнате) была поставлена картина, изображавшая молодую женщину против Литовского замка (многие тотчас окрестили ее «террористкой»), после памятной Девятой с оцепенением и паникой среди зрителей, с требованием властей немедленно снять крамольное полотно, с домашним арестом художника до выяснения обстоятельств, выставить на Десятой — «Студента»! Выставить под крики об «извергах и негодях», под громогласные требования «обуздать» студенчество.

В «Этюде» («Студенте») некоторые признали портрет молодого художника Чирки, но отыскание прототипа ничего не решает. Установка Ярошенко не на портрет определенного лица (Чирки), обобщенный и типизированный, а опять-таки на «портрет сословия» (значение прототипа в данном случае лишь самое подсобное). Даже Глеб Успенский как прототип «Заклученного» (хотя сам факт, что выбор пал на него, интересен) ничего не изменил ни в замысле произведения, ни в его оценках. В «Этюде» современники увидели не чей-либо портрет (даже те, кто признал Чирку), а «Студента». Само появление на выставке *такого* «Студента» в *такое* время немало значило для современников. «Студент» звучал на выставке резкой нотой протеста.

Автор любопытного отзыва, напечатанного в газете «Южный край», «разгадывая» образ, наставлял на путь истинный и «Студента» (*студента*) и художника: «...и что там отразилось в этих глазах, в этих сжатых губах: личная ли злоба за себя, за свою тяжелую нужду, непосильную борьбу, за свою тающую где-нибудь на сыром и промозглом чердаке жизнь, без ласки и привета, без света и тепла, злоба ли, наконец, порожденная раздутостью претензий, или злоба не за себя?.. А ведь эти глаза могли бы засветиться любовью, а ведь эти губы могли бы тронуться улыбкой — и, быть может, эта улыбка была бы улыбкой „смеющегося сквозь слезы“ юмора... Тронутся ли, засветятся ли?»

Не «тронутся», не «засветятся»! Тот, кого запечатлел Ярошенко, не склонен к незлобивому юмору, по склонен к благодушной улыбкой взирать сквозь слезы на мерзости жизни. Не склонен к благодушной улыбке и художник. Обвинения в «тенденциозности», неизменно сопровождающие едва не всякое упоминание в печати имени Ярошенко («тенденциознейший из

передвижников»), обоснованны и заслуженны. Благодушие противопоставлено Ярошенко.

Через несколько лет после «Студента» Ярошенко напишет «Юношу перед экзаменами». Рассвет застал юношу за письменным столом, несмятая подушка на кровати — свидетельство бессонной ночи; на столе окурки, стакан чая, недопитый и уже остывший; утренний ветерок ворвался в открытое окно, всколыхнул занавеску; румяный юноша оторвал взгляд от книги, мечтательно смотрит вдаль. (Это тоже «мечтатель», но «Мечтатель», написанный пятью годами позже, тем и дорог, что не растерял идеалов юности.)

Ничего нет общего между юношей-студентом, вольно развалившимся в кресле и задумчиво устремившим взор в рассветную даль, и тем, жестким, настороженным, все решившим и на все готовым, беспощадно и дерзко смотрящим прямо в глаза зрителям. Этот, задумчивый, и радостью засветится, и улыбнется ласковой улыбкой, и слезу прольет над страданиями народными, и сделается, должно быть, хорошим врачом, словесником или адвокатом, но как он вял, непритягателен, как *единичен*, хотя несомненно таких «юношей перед экзаменами» было во сто крат больше, нежели тех, похожих на стальной клинок, державших экзамены на сходке, в уличной перестрелке, в Литовском замке, на эшафоте.

Наверно, можно было создать типический портрет молодого человека восьмидесятых годов, доброго, честного, верящего в торжество благородных идеалов, но не способного к решительному поступку, к действию. Наверно, такой портрет оказался бы правдивым портретом студенческого сословия восьмидесятых годов — в глухое, жестокое время добрые и честные молодые люди утратили веру в победу боем, в скорый рассвет, настроились на долгое, незаметное служение.

Вошло в моду противопоставлять «героям» — «среднего человека», «мечтателям» — добросовестных «практиков», «идеальным задачам» — «малые дела».

Писатель Иероним Ясинский поучал «архитенденциознейшего художника» Ярошенко: «Как художественно ни грози кулаком милая и прекрасная девушка острожной стене», такая угроза не вдохновит и не умилиет, а лишь возмутит «тех, кто делает без громких фраз благое дело среди царящего зла». Журнал «Художественные новости», недавно объявлявший ярошенковские картины «предметом судебного следствия», благосклонно отметил «Юношу перед экзаменами»: хотя «живописным элементом» произведение не удовлетворяет, зато художник сумел выразить «грезы нежно расцветающей

жизни» и удержался на сей раз от «горечи, сомнений, отчаяния» — в целом «Юноша» удался.

Но «Юноша» — не удался.

Таково свойство дарования Ярошенко. Личности незаурядные, героические силою ярошенковской кисти становились типическими, а «усредненный» юноша утрачивал черты «сословия» и оказывался единичным.

Одновременно с «Юношей перед экзаменами», в 1886 году, Ярошенко выставил «Портрет молодого человека» — зрители, как и того, прежнего, у стены, сразу окрестили его «Студентом». Ни книг, ни окурков, ни остывшего чая, ни «грез нежно расцветающей жизни» — молодой человек присел на табурет, опершись локтем о колено, он внимательно слушает невидимого собеседника, серьезно думает, наверно, сам сейчас заговорит; но никаких атрибутов не понадобилось — все и так тотчас узнали: студент. «Типичный студент»: хотя не сжат пружинной, сидит свободно, и кулаком не грозит, и руку за пазухой не держит, а все же непременно «вроде бунтовщика, революционера». Узнали. «Новое время» писало об «этюде молодого человека, по-видимому, голодного до ненависти», о «взъерошенном молодце с волчьим голодом в глазах». Лжет! «Ненависть», «волчий голод» — вовсе не описание того, что увидел критик на холсте: в этих словах — неприязнь и испуг, сжавшие сердце критика. В глазах «Студента» 1886 года нет ни прицельной сосредоточенности, ни стальной решимости «Студента» 1882 года, но «Студент» 1882 года в творчестве Ярошенко, как и в самой действительности, продолжается не благодушным «Юношей», а «Студентом» 1886 года.

В «Студенте» 1886 года, словно беседующем со зрителями, нет конспиративности, напряженной готовности к действию, но в нем та же внутренняя собранность, что у его предшественника, та же убежденность, может быть, даже несколько большая склонность к размышлению, образованность, широта взгляда. Ленин писал, что «в России не было эпохи, про которую бы до такой степени можно было сказать: „наступила очередь мысли и разума“, как про эпоху Александра III... Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль...» (Полн. собр. соч., т. 12, с. 331).

Люди, не отбросившие идеалы, не разучившиеся мечтать, возможно, и не осознавали в полной мере, но чувствовали эту упрямую, подспудную работу мысли.

Мария Павловна Ярошенко после смерти Николая Александровича мечтала создать музей — не просто галерею картин мужа, но музей «кружка», музей времени:

— Пусть это будет музей восьмидесятых годов, глухих и обидно забытых. А между тем в них родились и созрели яркие мысли и события последовавших за ними боевых десятилетий.

«По поводу одной картинки»

В 1883 году, на Одиннадцатой передвижной выставке появилась «Курсистка», одна из самых известных картин Ярошенко.

Девушка в темном платье, пледе и круглой шапочке без полей (в «курсистской» шапочке), с книжками под мышкой бодро и (так и выговаривается) радостно шагает по сырой, промозглой петербургской улице.

Снова окутанные мгlistым туманом высокие каменные стены — ярошенковский Петербург. «Ну что же нам делать с кислятиной петербургской, судьба наша и любит и проклинает злое место, где живем», — скажет другой художник и в другое время. Но такая уверенность, такой свет душевный от торопливо шагающей по мокрым каменным плитам девушки с книжками, что словно и мгла поразвевалась, и сырая кислятина не пробирается в каждую пору, и плотный туман не душит...

Рассказывают, будто Крамской, увидев «Курсистку» у автора в мастерской, убеждал Ярошенко, что картина «не оттеняет всего значения женского движения»: девушка слушkom юна, нежна, хрупка, она вызывает ласковое сочувствие, а не серьезное уважение. Ярошенко, рассказывают, послушался Крамского и сейчас же принялся за новую картину. В самом деле, есть два варианта «Курсистки» — на одном из них девушка чуть старше, чуть серьезнее, сосредоточеннее, но никаких решительных изменений в картину не внесено. Различия так незначительны, что исследователи спорят, какой из вариантов хронологически первый. Неопубликованные воспоминания жены художника Дубовского помогают выяснить недоразумение: оба известных сегодня варианта картины написаны после беседы с Крамским (один из них — авторская копия, выполненная по просьбе покупателя). Крамской видел в мастерской какую-то другую «Курсистку». Ярошенко не послушался Крамского или хотел послушаться, да вышло все равно по-своему. Как бы там ни было, образ, найденный Ярошенко благодаря или вопреки Крамскому, удивительно точен и одно из важнейших слагаемых точности его — как раз нежность, хрупкость, женственность, которые при ласковом сочувствии не исключают, а предполагают серьезное уважение.

Глеб Успенский напечатал в «Отечественных записках» очерк о «Курсистке» — «По поводу одной картинки». Спустя год Глеб Успенский пронзительно точно определит впечатление, произведенное на него Венерой Милосской: «выпрямила».

Невозможно сравнивать Венеру Милосскую и ярошенковскую «Курсистку», но все же, когда «в мастерской одного молодого художника» писатель увидел эту «маленькую картинку», он «вдруг ожил, почувствовался, возвратился в состояние здравого ума и полной памяти».

Правдивейший Глеб Иванович не заслуживает упрека в преувеличениях. Впечатление русского интеллигента от «Курсистки» писатель передал, наверно, точно: поглядел на «картинку», пошел было дальше, да будто «зацепился карманом за ручку двери» — «не пустила картинка»!

В очерке о «Курсистке» Глеб Успенский писал:

«Таких девушек „с книжкой под мышкой“, в пледе и мужской круглой шапочке, всякий из нас видал и видит ежедневно и уж много лет подряд... И вот художник, выбирая из всей этой толпы „бегущих с книжками“ одну самую ординарную, обыкновенную фигуру, обставленную самыми ординарными аксессуарами простого платья, пледа, мужской шапочки, подстриженных волос, тонко подмечает и передает вам, „зрителю“, „публике“, самое *главное*... Это главное: чисто женские, девичьи черты лица, проникнутые на картине, если можно так выразиться, присутствием юношеской, светлой мысли... Главное же, что особенно светло ложится на душу, это нечто прибавившееся к обыкновенному женскому типу — опять-таки не знаю, как сказать, — новая мужская черта, черта светлой мысли вообще (результат всей этой беготни с книжками)... Вот это-то изящнейшее, не выдуманное и притом реальнейшее слитие девичьих и юношеских черт в одном лице, в одной фигуре, осененной не женской, не мужской, а „человеческой“ мыслью, сразу освещало, осмысливало и шапочку, и плед, и книжку, и превращало в новый, народившийся, небывалый и светлый образ человеческий».

Молодое. Курсистка

Цикл очерков Успенского, среди которых напечатан и очерк, посвященный «Курсистке», озаглавлен: «Из разговоров с приятелями». Рассказ о картине — начало очерка, повод для «разговоров и рассуждений», возникших между приятелями, едва они вышли из мастерской художника: «И странное дело! О картинке никто уже не напоминал, и не говорил, и не хвалил, совсем об ней и разговору не было, а все толковали о женщинах, о семейной жизни, о современной жизни...»

Здесь схвачена главнейшая особенность творчества Ярошенко — связь его «картинок» с современной жизнью. Возле картин Ярошенко современники никак не могли удержаться в рамках разговоров и рассуждений о «живописном элементе», и хотя многие отзывы не обходились без упоминаний о «живописном элементе», без того, чтобы не сказать о слабости этого «элемента» в произведениях Ярошенко, без того, чтобы вообще не сказать о неумелости или — злее! — о бесталанности художника, но уж ни один отзыв не обходился без упоминания о «тенденции» — о современной жизни и отражении ее в ярошенковских полотнах.

«Курсистка» для Ярошенко — тема личная, своя, «домашняя» и вместе тема большого общественного значения, важная часть современной жизни; «Курсистка» для него — тема выношенная и выстраданная.

Это и Мария Павловна, сама курсистка «первого набора», и опекаемые ею девушки в пледах и круглых шапочках, постоянно появляющиеся в квартире на Сергиевской, их разговоры, споры то в спальне Марии Павловны, то в комнате «мутер», Анны Естифеевны, где они оставляют свои узелки и корзинки.

Это и добрая приятельница Надежда Васильевна Стасова, сестра Владимира Васильевича, смелая, самоотверженная поборница женского образования. (Когда принц Ольденбургский завел речь о «необузданных страстях», царящих на женских курсах, Надежда Васильевна отвечала, что видит таковые страсти разве лишь в стремительности, с которой курсистки врываются в двери аудитории, — каждой хочется занять место поближе к кафедре.)

Это и жена брата Ярошенко, Елизавета Платоновна, окончившая Бернский университет по юридическому отделению и не нашедшая в России ни применения своим знаниям, ни сил для борьбы (Ярошенко написал портрет Елизаветы Платоновны, маленькой женщины в большом кресле; на коленях у женщины раскрытая книга, но она не читает, задумчиво гладит большую

белую кошку; портрет интимный, «домашний», и женщина «домашняя» — мало кто знал, что тихая женщина горячо сочувствует женским курсам и ежегодно выплачивает значительную сумму на их содержание).

«Курсистка» — это и Анна Константиновна Черткова, жена Владимира Григорьевича, урожденная Дитерихс, — прототип девушки «с книжкой под мышкой». Анна Константиновна училась на словесном, позже на естественном отделении Высших женских курсов, она, в самом деле, была курсисткой, когда художник писал с нее свою героиню. Это интересно для сведения, но не так-то уж и важно: «Курсистка» в той же мере не портрет Чертковой, в какой «Студент» не портрет художника Чирки. Работая над картиной, Ярошенко понемногу устранял портретное сходство своей героини с Анной Константиновной — неизбежный путь от прототипа к типу. Но то, что «Курсистка» еще и Анна Константиновна Черткова, приятельница, жена приятеля, посетительница «суббот», приумножает вес и значение личного, вложенного художником в картину.

Но «Курсистка» — это и злоба дня: женские курсы жили под дамокловым мечом, под постоянной угрозой запрета — в 1881 году Комиссия по вопросу об усилении надзора за учащейся молодежью потребовала закрытия Высших женских курсов, в 1882 году были упразднены женские врачебные курсы (особое совещание, возглавляемое Победоносцевым и Деляновым, признало женское медицинское образование «опасным» — «клоака анархической заразы»). «Курсистка» появилась на выставке 1883 года. От «Курсистки», как от «Студента», веяло духом протеста.

Мало какому делу в России, по словам тогдашнего публициста, подбросили под ноги столько увесистых бревен, сколько женскому образованию. Но мало в каком деле лучшие силы общества проявили столько настойчивости, столько сплоченности, как в помощи женскому образованию, мало какому делу столько сочувствовали, сколько женскому образованию. Кропоткин писал, что, даже когда всюду дремали и бездействовали, «в женских кругах пульс жизни бился сильно и часто».

«Курсистка» — это борьба лучших русских людей с победоносцевыми и деляновыми, безвозмездные лекции Менделеева, Бородин, Сеченова на женских курсах, старый, легендарно строгий профессор анатомии Грубер, покоренный любознательностью и трудолюбием юных слушательниц (есть рисунок Ярошенко — «Экзамен курсисток у Грубера»).

Это борьба сотен юных девушек, воспитанием, казалось бы,

не подготовленных ни к беспощадной борьбе, ни вообще к самостоятельной жизни, со «взглядами общества», предрассудками сословий и семейств, произволом и отчаянием родителей, с собственным воспитанием и привычками, утверждение себя, вопреки административным мерам, травле, сплетням и клевете.

«Полюбуйтесь же на нее: мужская шляпа, мужской плащ, грязные юбки, оборванное платье, бронзовый или зеленоватый цвет лица, подбородок вперед, в мутных глазах все: бесцельность, усталость, злоба, ненависть, какая-то глубокая ночь с отблеском болотного огня — что это такое? По наружному виду — какой-то гермафродит, по нутру подлинная дочь Каина. Она остригла волосы, и не напрасно: ее мать так метила своих Гапок и Палашек „за грех“... Теперь она *одна*, с могильным холодом в душе, с гнетущей злобой и тоской в сердце. Ее некому пожалеть, об ней некому помолиться — все бросили. Что ж, быть может, и лучше: когда умрет от родов или тифа, не будет скандала на похоронах».

Какая жестокость, какая обывательская тупость и какая ложь! А ведь это не задешево проданные строки борзописца из бульварной газетенки, это перо небезызвестного профессора гражданского права новороссийского и киевского университетов Цитовича, — ну каково профессору встретить на выставке ярошенковскую «Курсистку»!..

Рецензенты-«цитовичи», ловя картину на мушку, целились и по молодому в искусстве и по молодому в современной жизни, их поношения легко подверстывались к приведенным рассуждениям профессора гражданского права.

«Этюды, да еще плохо написанные, благодаря только модному названию, нашу критику зачастую раздуваются в великие произведения искусства... — писал Ледаков. — Точно так поступил и (из передовых, конечно, тоже) г. Ярошенко, написавший этюд бегущей во все лопатки, под вечер, по улице, отрепанной, антипатичной девицы, с выпученными глазами, в шапке набекрень и с пледом на плечах, и назвал его „Курсистка“. Таким образом этюд бегущей во все лопатки девицы, можно было подумать, судя по типу, спешившей на известный промысел, явился на выставку под модным названием и предстал пред публикою картиною, в которой художник, очевидно, желал сказать, т. е. бегом и выпученными глазами: „Посмотрите, дескать, какое стремление к науке наших женщин...“»

Примечательны слова о «модном названии». «Модное название» — это злоба дня и признание симпатий определенной части общества («из передовых, конечно»), именно той, что составляла ядро зрителей на передвижных выставках.

Другой рецензент, увидевший в «Курсистке» «безобразную и нечистоплотную барышню и ничего больше», тоже признает: на выставке «больше всего привлекает внимание публики „Курсистка“ — благодаря подписи».

Третий, хотя и находит в «Курсистке» художественную правду, однако объясняет: «...успех картины нужно отчасти приписать симпатии общества к женским курсам».

Борьба вокруг «Курсистики» была продолжением борьбы вокруг *курсисти*, вокруг женского образования, продолжением общественной борьбы.

И продолжением борьбы в русском искусстве. «Московские ведомости» набросились на Одиннадцатую передвижную: «...толпа тенденциозных бездарностей» обращает искусство в «орудие живописного либерализма».

«Толпа бездарностей» — это Репин, Суриков, Ярошенко. «Живописный либерализм» — «карикатура и общественный скандал» — это «Крестный ход в Курской губернии», «Меншиков в Березове», «Курсистка»...

Причины известны

«Иногда помирают не своей смертью», — писал Глеб Успенский о возможных путях девушек «с книжкой под мышкой».

На Передвижной выставке 1884 года — Двенадцатой — внимание публики привлекла картина Ярошенко «Причины неизвестны» (картина не сохранилась).

Художник изобразил девушку-курсистку, покончившую с собой.

Сквозь узкую щель между занавесками вползает в комнату мрачная серость петербургского рассвета: начинается день, которого девушка не увидит. На столике у кровати, где лежит девушка, догорает свеча.

Картину единодушно признали неудачной по исполнению, но при этом особенно замечательно огромное впечатление, которое она произвела на зрителей. Замечательны бурные споры, которые разгорелись вокруг неудачной картины, вроде бы того и не стоившей.

Нужды нет приводить многие отзывы, но вот два — как пример сшибки мнений.

«В картине г. Ярошенко „Причины неизвестны“ тенденция или, по крайней мере, задача выступает на вид гораздо ярче, чем в „Не ждали“, но недостатки исполнения не выкупаются в ней внутренней силой...».

И:

«В сцене, озаглавленной „Причины неизвестны“, очень хорошо передана борьба раннего утреннего света, проникающего из окна, с мерцанием догорающей свечи; общий тон комнаты также весьма верен, и, если бы фигура умирающей или умершей и ее драпировки были бы исправнее нарисованы, то картина без сомнения много выиграла бы. Однако и тогда пришлось бы ломать себе голову над вопросом, с какой целью она написана, какие мысли или чувства может возбудить она, кому может быть симпатична? Причины, вызвавшие представленную на ней драму, как значится в каталоге выставки, „неизвестны“, и их никак не угадать по самой композиции».

В приведенных отзывах — суть столкновения. Все споры, в

конечном счете, не вокруг недостатков исполнения — положения фигуры, техники драпировок, борьбы дневного и искусственного освещения, — все споры в конечном счете вокруг того, «причины неизвестны» или «причины известны». Оценка картины начинается с того, пожелал ли рецензент или зритель «угадать», что скрывается за формулой полицейского протокола — «причины неизвестны».

Не в пример недогадливым критикам, «ломавшим голову» над содержанием картины, Третьяков писал Репину: «Ярошенко картина по идее мне нравится, но не вышла». Репин отвечал: «Картина Ярошенко в общем мне очень нравится, особенно околичности, но фигура не удовлетворяет, поторопился; но виден талант и воображение». Остроухов, которому картина не понравилась, сразу, однако, заметил в ней «очень интересный драматический сюжет». И критик «Нового времени», хотя и хихикнул насчет «дамы в дезабилье», не обошел и «душевной драмы» и модной темы, «оправданной русской действительностью». И в беглом перечне «Живописного обозрения» содержание картины обозначено как «печальный эпилог мрачной и тягостной житейской драмы».

Спустя четверть века Сергей Глаголь сообщал совершенно определенно: «Когда в газетах появилось сообщение о курсистке, после обыска покончившей с собой, Ярошенко, под впечатлением этого случая и обобщая его, сейчас же принялся за картину „Причины неизвестны“. И с такой же определенностью пересказывает сюжет картины: „В глубине небольшой комнатки, среди беспорядка, вызванного непрошенными посетителями, на кровати похолодевший труп молодой девушки, не вынесшей, быть может, оскорблений, а быть может, и укоров совести за то, что в ее шкатулке нашлись письма, принесшие собой гибель близкому и дорожному человеку“».

Драма была оправдана русской действительностью, оттого идея картины, ее содержание, задача художника оказались понятны всем «догадливым» людям, всем пожелавшим догадаться, оттого картина произвела впечатление, несмотря на несовершенство рисунка и живописи. Газетная заметка отражала типический случай, современную жизнь, оттого она и побудила художника взяться за картину.

Через год после появления на Двенадцатой передвижной картины Ярошенко за рубежом увидела свет книга Степняка-Кравчинского «Россия под властью царей»; ее цель, по словам автора, нанести российскому самодержавию тяжелый, неотразимый, убивающий удар в общественном мнении.

Рисуя страшную типическую картину ночного обыска,

Степняк-Кравчинский избирает сюжетом появление жандармов на квартире молодой девушки: «Жандарм открывает ящик маленького шкафчика, в котором она хранит свои личные письма, и, когда он ворошит их, она различает в его руках бумажку, про которую совершенно забыла... Хотя в записке нет ничего, что могло бы ей повредить, но она содержит имя и адрес, и раскрытие их может привести к аресту, а может быть, и к высылке товарища. И она будет виновата!.. Девушка решается на отчаянный шаг. Одним прыжком она у шкафчика и, схватив записку, засовывает ее в рот. Но в тот же миг две грубые руки схватывают ее за горло... После короткой схватки цербер кладет на стол белый бумажный мякиш, измазанный кровью, и, когда жандармы выпускают наконец свою жертву из рук, она без сознания падает на пол»...

Сохранился рисунок Ярошенко — ночное вторжение жандармов. Разбуженная девушка испуганно сидит в постели. В распахнутых дверях статный жандармский офицер. Возле него, видимо, квартирная хозяйка в капоте и теплых домашних туфлях. За спиной офицера теснятся жандармы, готовые ворваться в комнату.

Рисунок мог быть замыслом ненаписанной картины, но также мог быть первым эскизом картины «Причины неизвестны». Ярошенко мог мысленно пройти, пережить всю сцену ночного обыска — до трагического финала — и выбрать сюжетом именно этот трагический финал, почувствовав его особенную силу. Само появление жандармов ночью в комнате девушки-курсистки давало достаточную пищу воображению зрителей, хорошо знакомых с повседневной жизнью, но сюжет, избранный Ярошенко, позволял восстановить события минувшей ночи в страшных и ярких подробностях.

Степняк-Кравчинский переносит финал драмы в тюремную камеру, куда после обыска помещают «взятую» курсистку. Несколько лет в одиночке, угрозы, шантаж, то частые допросы, то долгое забвение, когда кажется, что похоронили заживо, вдруг обнаруживают для юной узницы разнообразные возможности исхода: «Она может удавиться с помощью носового платка или изорванного белья... Или она может отравиться... Или перерезать себе горло ножницами... Или за неимением ножниц с помощью разбитого стекла...» Ярошенко, сообразно с требованиями живописи, «спрессовал» время: ночная свеча, тяжелый рассвет, разбросанные на полу бумаги, склянка с ядом, стакан, последняя записка на столе, объясняющая «неизвестные причины»...

Суть спора

В дни Двенадцатой передвижной выставки на страницах газет и журналов возник спор: «Может ли тенденция проникнуть в область портретов?» Спор начался вокруг показанных на выставке ярошенковских портретов Стрепетовой и Глеба Успенского. О портретах заговорили как о картинах, видя в них не только изображение того или иного лица, но и воплощение той или иной идеи, мироощущения художника, его отношения к действительности.

Слова Крамского, что Ярошенко, если бы захотел, мог бы написать портрет иначе, но он «не сможет захотеть», были произнесены как раз в эти дни о портрете Стрепетовой. По поводу портрета у Крамского вышли разногласия с хозяином «Нового времени», издателем и писателем Сувориным. Разногласия частью обнаруживают себя в их переписке.

«Вы говорите: „Это безобразно!“ — писал Крамской. — И я понимаю, что Вы ищете тут то, что Вы видели иногда у Стрепетовой, делающее ее не только интересной, но замечательно красивой и привлекательной. И, несмотря на то, я утверждаю, что портрет самый замечательный у Ярошенко: это в живописи то же, что в литературе портрет, написанный Достоевским... Когда мы все сойдем со сцены, то я решаюсь пророчествовать, что портрет Стрепетовой будет останавливать всякого. Ему не будет возможности и знать, верно ли это и так ли ее знали живые, но всякий будет видеть, какой безысходный трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека, и зритель будущего скажет: и как все это искусно приведено к одному знаменателю, и как это мастерски написано. Несмотря на детали могущество общего характера выступает более всего».

Суворин почти дословно пересказал в «Новом времени» слова Крамского, но не спешил согласиться с ним. Тут для него, кроме взгляда на искусство, наверно, и личный вопрос. Несколькими годами раньше Крамской написал его, Суворина, портрет. Портрет Суворину понравился, но Стасов объявил, что «такие портреты навсегда, как гвоздь, прибивают человека к стене». Не один Стасов — многие увидели в Суворине, изображенном Крамским, — *Суворина*: имя его становилось уже нарицательным. Суворин возненавидел портрет и обвинил Крамского в «намерениях при работе». Крамской возмущался: настоящий художник работает, не ведая «намерений», — им движет «усилие понять и представить сумму характерных признаков». Но

Суворин, обвиняя, и не верил в преднамеренность Крамского: его взбесили «характерные признаки», именно без всякого намерения Крамского выявившиеся на холсте. В споре о портрете Стрепетовой Суворин хочет доказать Крамскому, что понята и представленная в портрете сумма характерных признаков — как раз и есть преднамеренность, умысел, *тенденция*.

«Портрет должен быть похож», — объявляет Суворин. «Художественный реализм» в точности копировки; идея же, тенденция противостоят реализму, поскольку в них портретист выражает себя, а не того, кого он пишет: «Портретист Стрепетовой писал изнутри себя, он писал тенденцию, а не живое тело...»

Крамской защищает право художника на идею, на тенденцию. Тенденция — не предвзятость, а отношение художника к натуре, к жизни вообще; идея делает похожее истинным, связывает произведение искусства с сегодняшним и вечным. «Когда все те, кто видел живую Стрепетову, сойдут со сцены, — повторяет он, — то зритель будущего оценит трагизм (слово не только громкое в данном случае) в этом этюде, оценит исполнительскую сторону — все детали подчинены общему»...

«Похож», «не похож» — понятия субъективные. «Мысль художника, написанная по поводу Стрепетовой», возвышает портрет до уровня запечатленного явления действительности.

Могущество общего характера Стрепетова

Стрепетова для Ярошенко — хорошо знакомый, близкий человек. Он мог написать ее красивой и привлекательной (как того хотелось Суворину) — в жизни она никогда не была такой, но подчас становилась прекрасной на сцене, охваченная порывом вдохновения. Это была бы Стрепетова, но это была бы «не вся» Стрепетова, а лишь Стрепетова в такой-то момент, в такой-то роли — «общий характер» не выявился бы в таком портрете. Он мог написать Стрепетову «как в жизни» — некрасивую, порой жалкую, маленькую, убогую, «горбатенькую», как между собой говорили о ней друзья, «безобразие», «кошелку», как злобно, с издевкой именовали ее враги («избави нас бог от горбатых чародеек», — язвил директор императорских театров в тот самый сезон, когда был написан портрет Ярошенко; это лучший сезон актрисы — она сыграла великие свои роли: Степаниду в пьесе Потехина «Около денег» и Кручинину у Островского в «Без вины виноватых»). Но и это не была бы «вся Стрепетова». Он мог написать ее восторженной, экзальтированной, подозрительной, капризной, яростной, смиренной (до фанатического религиозного самоуничтожения), мог написать «нигилисткой», как называли ее ненавистники страстного демократизма, принесенного ею на русскую сцену, мог написать гонимой, усталой женщиной, какой приходила она на Сергиевскую — отвести душу с Николаем Александровичем и угреться под крылом Марии Павловны. Стрепетова была разная, и Ярошенко, суммируя разнообразие, подчас противоречивые характерные признаки, делал это не механически, а добываясь общего и цельного, выявляя главную мысль.

Крамской увидел главную мысль ярошенковского портрета в трагизме могущественного общего характера, которому подчинено все остальное. Великая и красивая актриса Стрепетова, сложный, трудный для себя и для других человек Стрепетова, сильный характер и «горбатенькая», измученная женщина, жаждущая доброго слова и ласки, — все это есть у Ярошенко, но сверх всего этого есть еще человек восьмидесятых годов, трагически воспринимающий мглу безвременья, напряженно ищущий выход и не видящий его и все же способный не покориться мгле, жить с горячим сердцем, выстоять.

Маленькая женщина в черном страдальчески сцепила пальцы тонких рук, на ее худых сутулых плечах словно лежит огромная тяжесть, глаза полны глубокого, мучительного раздумья, но и в глазах, и в крепко сцепленных руках, и в сутулости плеч

чувствуются неодолимая сила и стойкость, та духовная сила, которая, единственно, помогала жить и выжить в глухую пору.

Не схваченная в счастливый момент похожесть, а трагическая одухотворенность делает красивой, прекрасной ярошенковскую Стрепетову.

Темный холст — платье, шаль, фон — и из темноты — подчеркнутые холодноватой белизной кружев воротника и манжет скорбное бледное лицо, скорбные бледные руки, «словно скованные золотыми браслетами» (как однажды пронизательно было замечено).

Обыкновеннейшие сюжеты. Глеб Успенский

Портрет Глеба Успенского, выставленный одновременно с портретом Стрепетовой, воспринимался зрителями почти как парный к нему. Живопись (композиция, колорит) не давала оснований для сопоставления; портреты роднил переданный в них «общий характер» изображенных лиц.

Портрет Глеба Успенского, пожалуй, «открытее», обращеннее к зрителю, чем стрепетовский, сердечная связь между зрителем и человеком на портрете устанавливается мгновенно (Ге говорил в таких случаях: «Как Ромео и Джульетта, взглянул туда и обратно — и все, чувство, любовь»). Стрепетова, написанная Ярошенко, больше «в себе», ее портрет требует от зрителя более напряженной душевной работы: идея портрета, «мысль по поводу», «сумма признаков» и «общий характер» вбираются, осознаются зрителем, вызывают в нем определенные мысли, создают определенное настроение, с которыми он, как бы с более высокой духовной точки, продолжает постигать портрет. Наверно, Крамской, говоря о портрете Стрепетовой, вспомнил Достоевского не потому только, что нашел сходство в работе писателя и художника, но потому также, что перед ярошенковским портретом Стрепетовой ему пришел на память портрет самого Достоевского, написанный Перовым, — тоже весь «в себе».

Подойдя к портрету Глеба Успенского, зритель встречает прямо в глаза, в душу ему направленный взгляд, и в этом взгляде такая скорбь, такая неутаенная боль, что вызывает мгновенный отзыв. В «Стрепетовой» могущество общего характера явственнее, в «Глебе Успенском» эта гармония — гармония трагизма в человеке восьмидесятих годов — несколько нарушена, взломана — преобладанием боли.

Внешняя похожесть в портрете Глеба Успенского, наверно, больше, чем в стрепетовском, — тут, впрочем, задача художника легче: Глеб Успенский в жизни не такой «разный», как Стрепетова, — в наружности, в поведении, в настроении более одинаков, целен. Характерная поза: «Рука с папиросой обнимала грудь, так что папироса была сбоку, у пояса; другая же рука — без папиросы, — согнутая в локте, опиравшемся на руку с папиросой, прижималась к груди» (свидетельство брата писателя). Обычное душевное состояние, выражавшееся и во внешности Успенского: «Вечная скорбь... переполняла его душу и... была главной

причиною его многолетней болезни. Скорбь эта слишком сильно отразилась на его лице и придавала ему какое-то своеобразное выражение, которое и заставляло страдать всех, кто любил Г. И-ча или даже видел его впервые, и невольно тянула к себе, возбуждая страстное желание заглянуть в эту больную душу и присмотреться к боли, которой она страдала. Это своеобразное выражение делало лицо Г. И-ча поразительно интересным, именно таким, которое достаточно раз увидеть, чтобы затем не забыть никогда» (свидетельство друга писателя, литератора Якова Абрамова, сотрудника «Отечественных записок»). Тот же мемуарист убежден, что «настоящее представление» об Успенском лучше всего дает портрет, «снятый» Ярошенко, но не живописный портрет, а фотографический: Ярошенко несколько раз фотографировал Глеба Ивановича. В этом фотографировании, скорей всего, никакой служебной цели не было, но трудно предположить, чтобы во время фотографических сеансов, тогда весьма длительных, у Ярошенко, художника, портретиста, не появилось желание передать, как внутреннее выражается во внешнем, найти это «настоящее представление».

В статье, посвященной памяти Гаршина, Глеб Успенский писал, что «обыкновеннейшие сюжеты» гаршинских рассказов «есть именно существеннейшие язвы современного строя жизни». Гаршин, писал Глеб Успенский, «пережил *все* окружающее нас зло»: «Изо дня в день, из месяца в месяц, из года в год и целые годы, и целые десятки лет, каждое мгновение, останавливавшаяся в своем течении жизнь была по тем же самым ранам и язвам, какие давно уже наложила та же жизнь на мысль и сердце... Один и тот же удар по одному и тому же больному месту, которому надобно „зажить“, поправиться, отдохнуть от страдания; удар по сердцу, которое просит доброго ощущения, удар по мысли, жаждущей права жить, удар по совести, которая хочет ощущать себя». Но все, что сказал Глеб Успенский о Гаршине, высказалось также в ярошенковском портрете самого Глеба Успенского: Гаршин и Глеб Успенский были люди сходного душевного устройства и сходного мироощущения. «Лицо почти героическое, изумительной искренности и великой любви сосуд живой», — сказал о русском писателе Горький и в качестве примера назвал имена Глеба Успенского, Гаршина, Салтыкова-Щедрина, Короленко, Герцена. Все, кроме Герцена, люди восьмидесятых годов, всех, кроме Герцена, Ярошенко написал — художник-портретист восьмидесятых годов и не только по своей «хронологической принадлежности», но потому также, что создал как бы портрет восьмидесятых годов, запечатлев достойнейших людей эпохи. Эти люди, подобно гаршинскому герою, каждое

мгновение получали удар в сердце, но они и не прятались, не защищались, они сами подставляли сердце под удар.

Среди важнейших жизненных правил обывателей — стремление выдавать ранимое сердце, чуткую совесть за душевную болезнь: легче оберегать свой покой, когда ставишь знак равенства между равнодушием и душевным здоровьем. Некоторые рецензенты обвиняли ярошенковские портреты Стрепетовой и Глеба Успенского в «психозе», тем более, что пошла мода на «психоз», на «сумасшедшинку» в литературе, на сцене. Ярошенко проще всего было следовать моде, показать изломанность Стрепетовой, болезненность Успенского, но именно «психоза» в портретах и нет — потому и ранили душу, ударяли в сердце, вызывали на себя огонь критики, обвинения в «протаскивании» тенденции в беспристрастное искусство портрета, что не исключительное в них выявилось, а общее. Не надо быть сумасшедшим, чтобы страдать от «язв современного строя жизни», чтобы «переживать окружающее нас зло». Слова героя гаршинского «Красного цветка», один на один вступившего в борьбу со злом, — «Скоро, скоро распадутся железные решетки, все эти заточенные выйдут отсюда... и весь мир содрогнется, сбросит с себя ветхую оболочку и явится в новой, чудной красоте», — эти слова не бредом безумца откликались в сердцах читателей.

Короленко писал, что острая зоркость на всевозможное зло, постоянная боль совести придавали «выделяющую значительность» лицу, словам, взгляду, самому молчанию Глеба Ивановича Успенского. Это уловлено в портрете Ярошенко.

Рецензент «Вестника Европы», защищая «Стрепетову» и «Глеба Успенского» от нападков, замечал: «Не „психозом“ пахнут оба портрета, а разве той горькой, печальной, мрачной правдой, которую так часто приходится изображать г. Успенскому и г. Стрепетовой — одному в литературе, другой на сцене».

Портреты были на выставке, когда правительство постановило закрыть «Отечественные записки», журнал, в котором Глеб Успенский был одним из главных сотрудников, — Глеба Успенского журнал («единственный орган, смелый и честный защитник прав русского человека», — говорилось об «Отечественных записках» в прокламации, выпущенной московскими студентами). Рассказывают, что по странному стечению обстоятельств в тот самый день, когда сотрудники уже запрещенных «Отечественных записок» в последний раз собрались вместе, на улице, под окнами редакции, проходили учения гвардейской артиллерии.

После закрытия журнала Глеб Успенский скорбно сетовал:

— Нет ни уюта литературного, ни искреннего внимания к работе... Холодно, одиноко и скучно...

Портреты известных и неизвестных

Ярошенко-портретист был замечен задолго до Двенадцатой передвижной, до «Глеба Успенского» и «Стрепетовой». Едва не на каждой выставке он показывал портреты, один или несколько.

Критики спорили: находили «жизненность в выражении лиц» и «решительно ничего» не находили; считали «прекрасные портреты» Ярошенко «украшением выставок» и не видели среди его портретов, «сколько Ярошенко их ни выставлял (а выставлял он их много) ни одного удачного или хорошего». Но не замечать ярошенковские портреты было невозможно.

Лестные сопоставления с Крамским (признанным «портретистом № 1») становились весьма привычными. Иной раз рецензенты брали такую высокую ноту, что впору руками развести: один из них, обнаружив на Пятой передвижной нарисованную Ярошенко «головку» некой г-жи Чистяковой, пришел в восторг и провозгласил, что Ярошенко на выставке «соперничает» с Крамским и Ге, а на выставке были лучшие, прямо-таки великие портреты, написанные этими художниками, — портрет Григоровича кисти Крамского и портрет Потехина кисти Ге. Впрочем, и сопоставления порой оказывались нелестными: ругая Крамского, другой критик любопытно подкреплял отрицательную оценку — «хуже этого и Ярошенко не напишет».

«Он не мог писать тех лиц, которые никакого духовного интереса не представляли», — свидетельствует жена художника. Но до появления «Стрепетовой» и «Глеба Успенского» выбор лиц, написанных Ярошенко, в основном ограничивался узким кружком интимных знакомых, кружком много более узким, чем «свой круг» Ярошенко.

Долгое время он, будто умышленно, пишет людей, никому почти не известных, часто подчеркивая эту их неизвестность. В каталогах выставок помечено: «Портрет г-на N», «Портрет г-жи N», «Мужской портрет», «Женский портрет», «Портрет г-на***», «Портрет г-жи***», а то просто — «Портрет». Иной раз это, наверно, стремление провести рубеж между картиной, исполненной значительности содержания, и портретом как страничкой «поэтического дневника», не более, но нередко это проба сил, поиски «большого портрета», желание добиться того могущества общего характера, которое уравнивает портрет с картиной. Портреты «неизвестных» оказывались порой очень важными и значительными и для опыта художника и по достигнутому результату: портретиста не сковывала боязнь

отступить от похожести, ему не мешала мысль, что внешность человека, которого он пишет, слишком хорошо знакома будущим зрителям. Идея художника, его чувство, «мысль по поводу» высказываются свободно и сильно. Пример тому — «Портрет неизвестной» в кресле: молодая женщина погружена в глубокую задумчивость — выбрать путь в глухую пору безвременья подчас труднее, чем шагнуть за «порог», решаясь на всё. Черное траурное платье и знаменательная дата на холсте: «1881»...

Самые удачные из ранних портретов Ярошенко и самые признанные — портреты художника Максимова и ученого, историка и правоведа Кавелина.

Эти портреты совершенны и по умению художника передать внешнее сходство и по умению выявить и показать характерные черты личности. Но в них нет еще той ступеньки выше — она появится чуть позже, в лучших портретах восьмидесятых годов, — той ступеньки, на которой и внешнее сходство и сумма характерных черт как бы несколько отодвигаются на второй план, но появляется еще нечто — общий характер, тип человека эпохи, — что придает портрету новый смысл и значение (это нечто есть в «Портрете неизвестной», погруженной в задумчивость).

Ярошенко в портретах Максимова и Кавелина ближе, чем когда-либо, подошел к Крамскому, к учителю, и выполнены они черным соусом, который очень любил и широко применял Крамской.

Портрет Максимова написан с большим интересом и желанием. Это чувствуется даже в записке, посланной Максиму с приглашением: «Я сижу дома один... Нам никто не помешает действовать, и мы можем вдоволь поработать». На портрете — весь Максимов: его крестьянство, однако уже тронутое художническим артистизмом, его природная простота, однако обремененная жизненным опытом и пониманием сложностей жизни, его наивность, однако уже потраченная привычкой к разочарованиям, его мужицкое упорство, однако сдающее под натиском многих человеческих слабостей.

Совершенство портрета вполне осознавалось уже современниками. Уступая портрет Третьякову за четыреста рублей, Максимов писал: «Если бы не крайность, не расстался бы я с подарком товарища, но, с другой стороны, владение таким портретом частным лицом есть уже известной степени преступление, — подобной работе место лишь в Вашей галерее».

О портрете Кавелина писал известный художественный критик П. М. Ковалевский: «Это превосходнейший портрет по сходству — не черт только, но всего характера, выражения, позы

Константина Дмитриевича. Лучшего портрета желать нельзя».

В молодости Кавелин — товарищ Белинского, Грановского, Герцена, впоследствии — убежденный сторонник сильной самодержавной власти; в пятидесятые годы автор записки об освобождении крестьян, опубликованной Герценом в «Голосах из России», после реформы автор поданной царю записки «О нигилизме и мерах против него необходимых»; в молодости приятели называли его «разъяренным барашком» — с годами «барашек» облысел, пытался бодать бывших приятелей за то, что сам прежде проповедовал и защищал. Человек, возможно, и честный, но переменчивый, вещавший всегда со страстным одушевлением, но очень уж разное вещавший, — в его речах слушатели находили много верного, но наиболее пронизательные из них схватывали «неопределенность» его речей и проповедей, «стремление всегда стать на какую-то такую высоту, с которой всегда получается двоякое решение вопроса: и так и этак». Салтыков-Щедрин называл это «кавелинской эквилибристикой», впрочем, привычно сохраняя с Кавелиным старинные добрые отношения.

Ярошенко часто приглашал к себе Кавелина: уже в старости тот не ленился наезжать в гости к художнику, захватив с собой баночку своего любимого ячменного кофе и колоду карт (беседуя, Кавелин раскладывал пасьянс). Ярошенко встречался с Кавелиным и у художника Павла Александровича Брюллова, видного деятеля передвижничества, который приходился Кавелину зятем.

В 1878 году в «Вестнике Европы» была напечатана статья Кавелина «О задачах искусства», написанная в форме диалога автора с «молодым художником». В «молодом художнике» угадывается Ярошенко. Но диалог — прием. Отождествлять «молодого художника» с Ярошенко (как это иногда делается) невозможно. В статье страстно проповедуется много верного, но с той самой высоты, глядя с которой автор все время оставляет за собой «двоякое решение вопроса». Он за «высшие цели искусства», но без «тенденции», без «гражданских мотивов»; он против искусства для искусства, но и против «поборников другой школы», вносящих в искусство «грубо-материалистические требования» и задачу «создания произведений об одних материальных предметах и явлениях». Кавелинское «и так и этак» переносится и на «молодого художника», который соглашается и не соглашается с автором и предназначен в нужный момент подбрасывать автору реплики для развития проповеди. Но Ярошенко не умел «и так и этак».

Его Кавелин, написанный через год после появления статьи,

удобно и не без самодовольства устроился в кресле, сюртук распахнут, руки в карманах брюк, благополучный, обтянутый жилетом животик вперед, — поза и покойна и воинственна, если иметь в виду, конечно, словесные баталии; прекрасно вылеплена голова, лоб мощно нависает над недовольно сдвинутыми бровями, «барашек» бодлив, во взгляде ум, воля, темперамент и некоторая презрительность к собеседнику и, как ни странно, глубоко притаившееся опасение чего-то — может быть, боязнь лишиться в споре этой «горной высоты», где его «конечная истина» так приятно и величественно неопределенна, что (шутили его собеседники) оставляет за каждым «право беспрекословного повиновения его мнению».

Очень любопытно, что Ярошенко при жизни Кавелина не выставлял этого портрета, хотя не мог не чувствовать, что портрет удался на славу: после смерти Кавелина он тут же показал его на очередной передвижной выставке. Похоже, что Ярошенко прозорливее осознал конечный результат, чем Крамской в истории с Сувориным, не почувствовавший, что написанный им портрет «слишком похож».

Пропавший портрет. Спасович

«Безобразно!» — кричит Суворин, требуя, чтобы люди на портретах соответствовали его о них представлениям, его меркам похожести. И пока Крамской затевает с ним долгий спор, умница Третьяков, едва явившись на Двенадцатую передвижную, сразу схватывает суть: «Стрепетова очень хороша; это тип, но не портрет»...

После «Стрепетовой» и «Глеба Успенского» в каталогах передвижных выставок против имени Ярошенко уже не часто встретишь портреты г-на и г-жи N: те, кого он пишет теперь, люди известные.

Редактор «Художественного журнала» Н. Александров язвил: Ярошенко-де, «желая сделаться знаменитостью, принялся писать знаменитых людей».

Н. Александров — человек колышущихся взглядов, не привязанных, по определению Крамского, к одному какому-нибудь положению или принципу (Ярошенко шутил: по статьям Александрова всегда ясно видно, куда его перестали пускать в дом).

Но, направляя колкие остроты в адрес Ярошенко, Александров неожиданно для себя схватил самую суть дела. «Благо перестал наконец сочинять Ярошенко на темы „из новых людей“... Он пошел теперь дальше и стал сочинять на темы из великих или известных людей». Проницательность в том, что ярошенковские «новые люди» и ярошенковские «известные люди» поставлены рядом, дополняют и продолжают друг друга. В портретах известных людей, понятых как тип, Ярошенко, осознанно или нет, почувствовал возможность показать современникам, что идеалы не погибли, живут и воплощены в реальных людях.

Впрочем, Ярошенко и «новых людей» не перестал сочинять: на Четырнадцатой передвижной в соседстве, наводящем на размышления, появились «Молодой человек» («Студент» 1886 года), юная «Сестра милосердия» (в чем-то продолжающая «Курсистку») и портреты адвоката Спасовича и химика Менделеева.

Портрет Спасовича пропал и даже не воспроизводился. Отзывы печати противоречивы — тенденциозность Ярошенко и тенденциозность рецензентов, как обычно, вступают в сложные взаимоотношения: «особенно удачен» портрет Спасовича — «чрезвычайно неудачен» портрет Спасовича; портрет обращает внимание «энергической экспрессией лица светила адвокатского

мира», «лицо и манера держаться переданы верно» и «что выражает портрет Спасовича, кроме антипатичного раздражения, совсем непонятного публике: проиграл ли он звонкое дело в суде или намерен избить художника, который заносит на холст его бессмертие?»

«Экспрессия», «красноватый тон», некоторая «небрежность» — вот, пожалуй, все, что можно вынести за скобки из отзывов, всяких и разных; портрета нет, справедливость отзывов или предвзятость их остаются на совести авторов, зато выбор, сделанный художником, — закономерен для Ярошенко восьмидесятых годов.

Владимир Данилович Спасович был человек «поступающий» — слово у него не расходилось с делом, слова и дела с принципами. Покидая кафедру в знак протеста против наступления правительства на университетские права, Спасович объяснял: «Прошение об отставке было уже не одно рассуждение, а действие: оно могло послужить доказательством искренности нашего убеждения в невозможности идей нового министерства, а следовательно, и в необходимости иного порядка вещей».

Современники оценили гражданское мужество Спасовича, читая его защитительные речи на процессах деятелей революционного движения: нечаевцев, долгушинцев, на «процессе 50-ти»: страстная защита таких подсудимых также была доказательством убеждения в необходимости иного порядка вещей.

Экспрессия ярошенковского портрета, так или иначе отмеченная всеми, кто писал о нем, предопределена, наверно, наружностью и манерами Спасовича, передававшими его натуру.

А. Ф. Кони, близко и долго знавший Спасовича, рассказывает: «...входил быстрою походкою человек в очках, с коротко стриженною головою, энергическим лицом и живыми, пронзительными глазами, в глубине которых горело пламя мысли и смелого стремления к истинному знанию... В числе многих и многие годы я восхищался его оригинальными, непокорными словами, которые он вбивал, как гвозди, в точно соответствующие им понятия, любовался его горячими жестами...»

Уцелевшая записка Ярошенко к Спасовичу позволяет предположить добрые личные отношения между ними и почин художника, стремившегося написать портрет: «Я свободен в субботу на этой неделе и все дни следующей недели, начиная с вторника. Когда Вы назначите, тогда я и буду Вас поджидать. Преданный Вам *Н. Ярошенко*». Среди многих привлекательных черт личности Спасовича, снискавших ему любовь современников, некоторые были особенно близки Ярошенко. Для

Спасовича, рассказывает Кони, «частный случай служил поводом для поднятия общих вопросов и их оценки с точки зрения политика, моралиста и публициста» — характерная особенность «этюдов» Ярошенко. Спасович был «деятельной силой и связующим центром» нескольких кружков, научных и литературных, «он не давал развиваться в этих кружках столь обычным у нас лени и апатии», — приходят на память ярошенковские «субботы», его деятельность в Товариществе. «Каждый его шаг в разнообразных сферах духовной жизни, — продолжает Кони рассказ о Спасовиче, — был проникнут внутренним смыслом и всегда, так или иначе, направлен к пробуждению в окружающих идей и представлений, в которых сказываются лучшие стороны человеческого духа и без которых жизнь образованного человека была бы тяжелым бременем», — ради этого и написаны лучшие портреты Ярошенко восьмидесятых годов и между ними неведомый нам портрет Спасовича.

Вдохновенный труд. Менделеев

Портрет Менделеева вызвал много шума. Главные споры вспыхнули вокруг того, что в отзывах было названо «обстановкой». Ярошенко написал ученого за рабочей конторкой в старой университетской лаборатории — на первом плане колбы, реторты, воронки, высокие стаканы, заполненные реактивами, и прочее оборудование.

«Обстановка» многим не понравилась: не то, как написано, а вообще — зачем она? Одни полагали, что «обстановка» мешает портрету, что «банки и склянки» следовало убрать на задний план; другие увидели в «обстановке» оригинальничание и «недоумочные претензии»; третьи рассердились: всем известно, что Менделеев — химик, важно показать его лицо, а не специальность; четвертые твердили свое, про тенденцию, про идейность: «странное и довольно упрямое направление таланта — ничего не написать просто, а все либо с химической, либо с механической идейностью».

Замысел портрета наводит на размышления. Казалось, именно Ярошенко должен был потянуться писать не «склянки», а лицо Менделеева. «Склянки» — первое, что бросается в глаза, когдаходишь в лабораторию ученого; написанные художником, они отвлекают внимание от главного, от лица, и вместе помогают создать портрет достаточно выразительный, эффектный, но без постижения главного — личности, лица. Ярошенко хорошо знал лицо Менделеева: они близкие друзья; Ярошенко едва не самый частый гость в доме Менделеева. К живописным эффектам его не влечет. Но ему понадобилась «обстановка».

Ярошенко писал Менделеева дважды. Некоторые, правда, и в картине «Мечтатель» увидели не более чем новый портрет ученого. Поленов писал жене: «Ярошенко сделал в натуральную величину спящего Менделеева ужасно».

Ярошенко видел Менделеева оживленным и мрачным, беседующим, молчаливым, задумчивым, спящим, он видел Менделеева за чаем, за чтением, за шахматами, на открытии выставок и у себя на «субботах», он путешествовал с Менделеевым по Кавказу (из Минеральных Вод, через Владикавказ, по Военно-Грузинской дороге, в Тифлис и Баку), видел Менделеева на горных перевалах, среди скал, близ мчащихся по острым камням прозрачных рек и пенящихся водопадов, на морском берегу, на ярких восточных базарах, между красными, желтыми, зелеными, оранжевыми холмами сваленных прямо на землю овощей и фруктов и в тесных

лавчонках, где на прилавках пестрели узорами ковры и шелковые ткани, — возможностей пооригинальничать, написать портрет с претензией было предостаточно, — он написал Менделеева в старой университетской лаборатории, лишний раз напоминая всем, что Менделеев — химик (иных это чрезвычайно раздражило).

В первом ярошенковском портрете Менделеева, акварельном, тоже есть «обстановка» — ученый изображен в красной мантии и черном берете доктора Эдинбургского университета (одновременно с Ярошенко и тоже акварелью Менделеева в мантии писал Репин). «Менделеев в мантии» оказался как бы подготовкой к новому портрету, начатому, видимо, сразу следом за ним. В акварельном портрете немало найдено — и найдено удачно: поза в кресле, поворот головы, книга в руках, выражение глаз (прочитано что-то и натолкнуло на раздумья глубокие и важные). Но ничего из акварельного в новый портрет Ярошенко не берет. «Менделеев в мантии» потянул за собой ничем на него не похожий портрет Менделеева в лаборатории.

Сотрудница ученого, Ольга Озаровская, вспоминает: «Жизнь Менделеева, жизнь изо дня в день, из часу в час являла собою непрерывную цепь труда... Жизнь эта поражала несоответствием между напряженностью труда и остальным общим поведением человека, как питание, движение, отношение к здоровью и болезни и пр.»

Труд — вот что видел Ярошенко, встречаясь с Менделеевым. Беседы, молчание, картины, шахматы, чтение были не уходом от труда — скорей, переходом от одной части труда к другой, осмыслением того, что сделано, или того, что сейчас предстоит сделать; подчас сама беседа, книга, картина, шахматная партия давали новый поворот мыслям, открывали новую область приложения сил. Путешествие по Кавказу — горные дороги, бурные реки, восточные базары — имело конечной целью бакинские нефтяные промыслы, изучение возможностей увеличения добычи нефти и разработку способов ее транспортировки.

Менделеев на портрете Ярошенко целиком погружен в работу; банки, пробирки, реактивы — исходное, материал или средство проверки научной идеи. Менделеев не переливает состав из одной «склянки» в другую, не колдует над кипящей в реторте жидкостью. Менделеев думает. Он замер у своей высокой конторки, тонкие пальцы правой руки, сжимая перо, легко касаются огромного лба, взгляд прикован к лежащим на конторке бумагам — мы, кажется, присутствуем при рождении идеи, которая, вот-вот закрепленная на бумаге, еще одной нитью

крепко свяжет этого человека с вечностью.

Остряк-рецензент объявил, что Менделеев между «склянок» похож на аптекаря. Ложь! Ярошенковский Менделеев похож на поэта. Через несколько лет, когда Ярошенко напишет своего неудавшегося «Мечтателя» (прототип — Менделеев), критики будут путаться: «ученый», «поэт»... Но не пошлый лубочный «поэт», запустивший пальцы во восторженную шевелюру и неудержимо разбежавшийся пером по бумаге, а поэт подлинный. «Вдохновенный труд», — говорил о своей работе Пушкин: «я знал и труд, и вдохновенье».

Сотрудница Менделеева, рассказывая о нем, припоминает афоризм: «Гениальность — это просто из ряда вон выходящая неутомимость в труде». Утверждение, конечно, спорное, но на ярошенковском портрете передано это неутомимое напряжение гениального труженика. «Обстановка» — реторты, колбы, трубки — это часы, дни, недели поисков, бессонные ночи, утра, полные надежды, счастливые вечера, когда заработано право сделать выводы. И есть что-то необыкновенно нужное в том, что между ученым и зрителем нагромождены реторты, колбы, трубки, что «химия» не превращена художником в удачливо найденный фон.

Семь лет спустя Ярошенко напишет портрет своего друга, талантливого врача Николая Петровича Симановского. Доктор Симановский молод, блестящ, красив. Он изображен стоящим спиной к письменному столу, небрежно на него опершимся. На столе, за спиной Симановского, колба, гальванический прибор, книга. Зрители понимают, что доктор учен и трудолюбив, но написан он не работающим: красивый доктор знает разницу между трудом и отдыхом — работая, он работает, беседуя, беседует, появляясь на выставке, любит картины.

Лаборатория на портрете Менделеева — не фон, а образ.

На той же Четырнадцатой передвижной 1886 года, где появился портрет Менделеева, был выставлен написанный Крамским портрет астронома Струве. Старый астроном изображен в обсерватории, у телескопа. К этому портрету тоже прицепили словцо «обстановка». Критики оба портрета ругали скопом. Но, быть может, назрела потребность показать великий труд, который выдирает человека из мглистой повседневности, помогает увидеть идеалы, заглянуть в завтра?..

Вряд ли после «Стрепетовой» и «Глеба Успенского» Ярошенко, принимаясь за портрет Менделеева, не думал об общем, о типе. В акварельном портрете Менделеева это общее проглядывает, хотя и приглушенное сильно переданной своеобразной внешностью ученого и поражающей необычностью одежды. Возможно, «обстановка» была попыткой художника по-новому, иначе, нежели

в других работах, проложить путь от портрета к типу, свести портрет и «этюд», прийти к портрету-картине.

Крамской предпринял несколько таких попыток, успешной оказалась одна — «Некрасов в период „Последних песен“». Но смысл работы Крамского над этим полотном не в том, что он удачно нашел «обстановку», а в изменении замысла и его масштаба. От первой мысли написать больного поэта «на подушках» Крамской пришел в конце концов к картине о победе Поэзии над смертью, о бессмертии Поэта. Астроном Струве в обсерватории — хороший портрет, но определение «картина» к определению «портрет» здесь «не желает» прибавляться.

«Менделеев в лаборатории» был задуман Ярошенко как портрет и не перерос рамок портрета. Углубить одно лицо до типа, открыть в одном лице эпоху на этот раз ему не было суждено.

Ближе всего к портрету-картине Крамского «Некрасов в период „Последних песен“» ярошенковский портрет Салтыкова-Щедрина, и не по композиции, не по аксессуарам, в которых ничего общего, не по привычной, жизнью скрепленной связи имен (Некрасов — Щедрин), а по замыслу, по масштабу и глубине его.

Глаза, напряженно и сосредоточенно уставившиеся в одну точку, обтянутый землистой кожей лоб, впалые щеки, большие стариковские уши, вылезшие из-под поредевших волос, заострившийся нос. Теплый халат словно на каркасе — плоть, мышцы уже съедены болезнью, другой тяжелый халат, накинутый поверх первого, усиливает ощущение немощи, почти отсутствия тела — фигура как бы сформована всей этой тяжелой одеждой, хламидой какой-то. Салтыков-Щедрин сидит прямо и напряженно, застывшая выпрямленность его тела соответствует неподвижности лица и взгляда.

Наружность Салтыкова-Щедрина, написанного Ярошенко, очень значительна, мысль художника высказалась в ней ясно и сильно: *такой* Щедрин сразу же воспринимается не как изображение, а как образ.

Некоторые увидели в ярошенковском Щедрине преувеличение, нажим, кое-кому такой Щедрин показался страшен, кое-кому нелеп («сатира на сатирика»), по художник не «нажимал», не изменял натуру в угоду «мысли по поводу», не втискивал впечатление в заранее заготовленные рамки замысла. «Мысль по поводу» Щедрина соединялась с тем, что он видел, и тем, что он видел, подкреплялась и утверждалась.

Человек, познакомившийся с писателем в том самом 1886 году, когда началась работа над портретом, рассказывает о первом впечатлении: «...С неизменным тяжелым пледом на плечах он сидел в кресле неестественно прямо, положив руки на тощие колена...

Мрачно смотрели на нас с неподвижного желтого лица, изредка нервно подергивавшегося, огромные, строгие и какие-то бесстрастно отвлеченные глаза, а отрывочные злые фразы, прерывавшиеся тяжелым дыханием, производили впечатление скорее рычания, чем человеческой речи...

Но вдруг на его каменном лице, в мускуле щеки, появлялась едва заметная юмористическая складка, а из уст вылетала чисто щедринская острота, до такой степени неожиданная и комическая, что все присутствующие невольно раздражались смехом. А он продолжал сидеть так же неподвижно, глаза

смотрели так же строго...»

Почти все, встречавшиеся с Щедриным в последние его годы, вспоминают «неизменный суконный халат», «халат и большой платок или плед на плечах», даже «неопределенную фигуру, укутанную шубами, несмотря на теплую погоду; тяжелый плед, по-женски надетый на голову»...

Сохранилась фотография 1886 года: лицо не в трехчетвертном повороте, как на портрете Ярошенко, а в фас, глаза скорбно и строго смотрят прямо в глаза зрителю (собеседнику), но те же глубоко прорезанные неотступной, напряженной мыслью складки на переносице, заострившийся нос, обтянутый кожей высокий лоб, впалые щеки.

В 1886 году писателя посетила студенческая делегация: молодых людей тяжело поразила хмурость и худоба Михаила Евграфовича, желтизна его лица, сильно отросшая борода (среди делегатов был Александр Ульянов — ему оставалось пять месяцев до эшафота).

Ярошенковский Салтыков-Щедрин встречает зрителей великой скорбью. Но каждое новое мгновение вглядывания в портрет уводит от ощущения страдания, порожденного болезнью. Нет, не печаль и не печаль скорой кончины в измученном лице, в скованном теле, укутанном нелепой одеждой. Изображение умирающего великого человека — не образ: это аномалия, частный случай. Образ, тип, рождается в выявлении связи этого человека с сегодняшним и вечным. Не мысль о смерти — причина великого, неизменного страдания Щедрина, а мысль о жизни, о живых, сегодняшних и завтрашних, великая любовь к людям и великая боль за них. Оттого это вечное страдание — «не только мука, но целый душевный ад». Оттого это жертвенное, мучительное служение людям — «капля по капле сочится писательская кровь, прежде нежели попадет под печатный станок». Оттого острейшая, до последнего вдоха потребность в таком служении — «стой грудью за други своя, жертвуй своими интересами, своею личностью, самоотвергайся!»

Сохранилась запись беседы Щедрина с доктором Боткиным:

«— Так вы думаете, что я еще могу поправиться?

— Не только думаю, но даже в этом положительно уверен.

— И в состоянии буду писать?

— Конечно...

Михаил Евграфович ничего не сказал, только слезы выступили у него на глазах. Эту минуту несколько напоминает портрет Михаила Евграфовича, писанный Н. А. Ярошенко.

Среди воспоминаний о писателе есть короткий словесный портрет молодого Щедрина: «Лицо млаожаое, бритое, немного

мальчишеское, скорее незначительное, кроме большого, открытого лба и упорного взгляда». И дальше: «Кто бы угадал тогда, что из этого лица мысль и страдание выработают образ, написанный Крамским?» Ярошенковский Щедрин — образ, выработанный мыслью и страданием из того Щедрина, которого семью годами раньше написал Крамской. Образ, созданный Крамским, — Щедрин семидесятих годов, образ, созданный Ярошенко, — Щедрин восьмидесятих: разница огромная.

«Атмосфера словно арестантским чем-то насыщена, — писал Щедрин в 1881 году, — света нет, голосов не слышать; сплошные сумерки, в которых витают какие-то вялые существа... Их можно повернуть и направо, и налево, и назад — куда хочешь... И везде раздается победоносное хрюканье, везде кого-нибудь чавкают. Мысль потускнела, утратила всякий вкус к „общечеловеческому“; только и слышишь окрики по части благоустройства и благочиния. Страстность заменена животной злобой, диалектика — обвинениями в неблагонадежности...».

«Вот это-то обязательное порабощение идеалам благочиния и заставляет меня не раз говорить: да, трудно жить современному человеку! — писал Щедрин в 1882 году. — Непозволительно обходиться без благородных мыслей... Невозможно не только „временно“, но даже на минуту устроить процесс обновления, который, собственно говоря, один и оберегает общество от одичания...».

И в 1883 году: «Никогда я не испытывал такой тоски, как в настоящее время. Что-то тяжелое висит надо мною...»

В 1884 году уничтожены «Отечественные записки»: «Закрытие „Отечественных записок“ произвело во всем моем существе нестерпимую боль... Связь моя с читателем порвана, а я, признаться, только и любил, что рту полуотвлеченную особу, которая называется „читателем“». И повторил: «...У меня душу запечатали».

В 1885 году Щедрин писал: «Поистине, презренное время мы переживаем, презренное со всех сторон. И нужно большое самообладание, чтобы не прийти в отчаяние».

В ярошенковском Салтыкове-Щедрине страдание огромно, но нет отчаяния. В скованности и неподвижности лица и тела, в напряженном и неподвижном взгляде не столько неспособность двигаться (болезнь), сколько самообладание, воля, умение и привычка целиком сосредоточиваться на главном (личность). Идеал «презренного времени», как виделся он «хищникам, предателям, пустосвятам и проституткам», — есть «человек, приведенный к одному знаменателю». Уже внешность ярошенковского Салтыкова-Щедрина, кое у кого вызвавшая

нарекания (очень хотелось, чтобы, принимаясь за портрет, художник его подстриг и подрумянил, и подходящий сюртук на него надел, манишку, галстук), сама внешность ярошенковского Салтыкова-Щедрина исключала возможность приведения такого человека «к общему знаменателю». Мучительно сосредоточенный, исхудалый, страшный, в серой «арестантской» одежде, ярошенковский Салтыков-Щедрин обладает громадной ударной силой — силой совершенной непохожести на «среднего господина», полной несопоставимости с ним.

«Работа мысли, проникновение к самым источникам невзгоды — представляют очень серьезное облегчение, — объяснял писатель. — Невзгода, в этом случае, прямо стоит перед человеком, и он или бросается в борьбу с нею, или старается оборониться от нее».

Сосредоточенный, напряженный взгляд ярошенковского Щедрина — это могучая работа мысли, единственное и непобедимое его оружие в борьбе с «невзгодой», с «презренным временем»: мысль великого сатирика, воплощенная в слове, разяща в атаке и неодолима в обороне.

Последние части «Современной идиллии», «Письма к тетеньке», «Пестрые письма», «Мелочи жизни», сказки — вот Салтыков-Щедрин восьмидесятых годов: мысль, проникающая к источникам «невзгоды», раскрывающая, разоблачающая ее перед читателем. Современники знали, чувствовали рядом Щедрина-борца, Щедрина-воина, сражающегося с «невзгодой», непокоренного «презренной жизнью», писателя, каждой мыслью, каждым словом наносящего несокрушимые удары «невзгоде», «презренной жизни» и приближающего победу.

Широкой известностью пользовались распространявшиеся в фотографических снимках аллегорические картины. Одна называлась — «Щедрин в лесу реакции»: писатель, одетый в свой халат, с книгой в руках пробирается по темному лесу; страшные гады свисают с ветвей, деревья, подобные черным фантастическим чудовищам, тянут к писателю корявые лапы, из глубины чащи крадется за ним черный кабан; но уже виден ясный просвет вдаль; стихотворная подпись под картиной начиналась строкой: «Тяжелый путь... Но близок час рассвета». На другой картине (карикатуре — «Из былины „Илья Муромец и змей“») Щедрин одной рукой опирается на стопу своих книг, а другой отрубает головы многоголовому Змею; под головами Змея обозначено — «Разуваев», «Отчаянный», «Головлев», «Дыба», «Балалайкин»...

Ярошенко без какой-либо «обстановки», в самом лице и фигуре Щедрина раскрыл (или, точнее, — сосредоточил) его

мысль, страдающую, воющую, непокоренную.

«Я убежден, что честные люди не только пребудут честными, но и победят... — писал Салтыков-Щедрин. — Надо всечасно говорить себе: нет, этому нельзя стать! не может быть, чтобы бунтующий хлев покорил себе вселенную!»

В страдании, в суровой непокорности ярошенковского Салтыкова-Щедрина, во внешней и внутренней неприводимости его «к одному знаменателю» — свет надежды.

«Я всегда считался самым слабым и самым больным, а живу, — писал Щедрин. — Может быть, потому и живу, что не очень-то дорожу жизнью. Елисеев, впрочем, тоже живет, но какое же значение имеет его жизнь? Только со смертью борется — и больше ничего». Щедрин не с собственной смертью боролся, он боролся за жизнь, за вселенную, не покоренную хлебом: «Нельзя мне не писать, покуда публика этого требует». И закончил: «По крайней мере, умру на месте битвы». В этих словах — ключ к ярошенковскому Салтыкову-Щедрину.

Ярошенко, являясь на выставках, одних возмущал, других радовал. В 1883 году на Одиннадцатой передвижной всех удивил: явился пейзажистом, показал сразу восемнадцать пейзажных этюдов, объединенных общим названием «Путевые заметки из путешествия по Кавказу».

«Заметки» произвели хорошее впечатление. Критики, весьма строгие и уважаемые, обнаружили в художнике «большую способность к пейзажу» и даже советовали ему «обратить свою деятельность преимущественно на этот род живописи».

Репин советовал:

«Ярошенко пишет пейзажи. Я был бы очень доволен, если бы они у него выходили хуже, может быть, он поскорее бросил бы эту блажь. Он так хорошо изучил человека и вдруг променял его на природу».

Репин, сетуя, хвалит ярошенковские пейзажи, но боится, чтобы они не оттеснили главное в творчестве художника.

Пейзажистом Ярошенко не стал, его манили картины, портреты — человек, так хорошо им изученный, — но отныне пейзаж в его творчестве «подрывался» с другими родами живописи. На выставках появлялись один, два, три его пейзажа, но большей частью сразу «серии», «заметки» — итог какого-либо путешествия, до которых он был большой охотник.

Кавказ издавна привлекал Ярошенко. Первые кавказские наброски в его альбомах относятся к 1874 году, когда, расставшись на Сиверской с Крамским, он отправился на юг, на Воды. Листы альбома хранят наброски пейзажей, горцев и горянок в национальных костюмах, подписи подтверждают: «Пятигорск», «Железноводск», «Владикавказ», «Аул Ачалук», «Аул Эльхот»; тут же литературная ассоциация — рисунок к «Мцыри».

Мария Павловна сообщает, что первое большое путешествие по Кавказу Ярошенко совершил в 1882 году — из этого путешествия и привезены «заметки», показанные на Одиннадцатой передвижной. Кавказ, вспоминает Мария Павловна, «очень его заинтересовал, и он изъездил его во всех направлениях. В то время дороги в горах были еще совсем плохие, и через снежные перевалы, так называемые Клухорский и Марухский, приходилось пробираться верхом узкими тропами, часто без признака дороги».

Названия отдельных этюдов из «Путевых заметок» позволяют проложить маршрут путешествия: Карачай — Бештау — Кубань — Сванетия — Клухорский перевал — Абхазия — Батум — Кутаис —

путешественник увлечен и неумоим.

Кавказ навсегда входит в творчество Ярошенко; и в жизнь его — в 1885 году Мария Павловна приобрела по случаю недорогую усадьбу в Кисловодске, с этих пор Ярошенко ежегодно на Кавказе — лето, иногда значительную часть осени.

Слитая воедино страсть к Кавказу и к пейзажу, вспыхнувшая в Ярошенко, вряд ли объясняется лишь увлеченностью путешественника и обилием живописных впечатлений. Как много говорит одно сопоставление его петербургских картин и портретов с его же кавказскими пейзажами. Промозглость, серость, сырость неба, воздуха, стен, мостовых, нездоровая бледность лиц, блеклость или траурная чернота одежд — и радостное, торжественное сияние синего неба, зелени, озаренных солнцем снеговых вершин, серо-сиреневые обломы скал, красноватая желтизна песчаника, краски сильные, яркие, чистые, смелые сочетания цветов, прозрачный воздух, неоглядный простор — высота, ширь: Кавказ для Ярошенко — новизна линий, масштабов, форм, новизна цветов и соотношений их, новизна «непетербургского» настроения мыслей, чувств, новизна ощущения природы.

Когда смотришь с седловины хребта, как восходит солнце, когда обливается золотом снежный купол Эльбруса, когда внизу, в расщелине, синие от ночи деревья начинают зеленеть под касанием солнечных лучей, когда бежавшее по небу легкое перистое облачко, зарозовев, вдруг неподвижно замирает в глубокой сверкающей голубизне, — в такие минуты чувствуешь свою причастность к вечному, точнее и спокойнее осознаешь свое место в мироздании, постигаешь истинные ценности и освобождаешься от призраков.

Ярошенко были необходимы простор, высь, широта взгляда, уловление истинных пропорций, ясность света и цвета, эти глотки свежего, прозрачного воздуха.

После путешествия по Италии он писал Черткову: «Я видел многие чудеса — лазил на Везувий и на Этну, видел, как злятся, дышат и проказят эти чудовища, удивляясь, как беспечно на их боках расположились бесконечные человеческие муравейники, выстроенные на развалинах прежних, старался утащить хоть капельку тамошнего света и красоты — на полотне...»

Нет, не просто красивым кусочком природы начинался для него пейзаж, независимо от того, удавалось ли ему на полотне обобщить впечатление или он не шел дальше протокольно точного этюда.

Принцессы острова (куда какая экзотика!), хотя «расположены они хорошо», все-таки «ниже ожиданий»: «оливки, виноград,

южная сосна, фиги, кипарисы, как будто бы и привлекательно», но... «все это жалкое, кривое, низкорослое». «Я настолько равнодушен к окружающему меня пейзажу, что даже работать не хочется», — пишет он с Принцевых островов. То ли дело путешествует с художником Касаткиным по своим любимым местам Кавказа! «Видел снеговые горы и такие огромные, что страшно смотреть, — рассказывает Касаткин. — Поднимался на ледник, был в облаках и выше облаков...». Вот что надо Ярошенко! Кавказ — это коррекция зрения, к тому же зрения духовного.

Но снеговые горы, когда ты в облаках и выше облаков, — не бегство от людей, от человеческого общежития, столь необходимого Ярошенко. С появлением в жизни Ярошенко Кисловодска, Кавказа его способность, потребность и возможности быть центром в обществе разобщенном словно бы удваиваются. Квартира на Сергиевской стала просторней за счет кисловодской усадьбы — главной дачи и нескольких белых домиков рядом, зимние «субботы» на Сергиевской сменялись летними встречами в Кисловодске, сергиевская столовая «продолжалась» вместительным дачным балконом, расписанным в помпейском стиле. «Кого-кого на нем не перебивало!» — вспоминает Нестеров. Стоит ли перечислять — снова весь кружок, весь круг Ярошенко, а сверх того молодые художники, приезжающие на Кавказ за этюдами, артисты, певцы, музыканты, спешащие сюда на курортный сезон, — прежде чем появиться перед публикой, они по сложившейся здесь традиции показывали свое искусство на балконе у Ярошенко. И снова долгие, за полночь, разговоры, и в них все, что волновало современную жизнь, и все, чем современная жизнь волновала людей известного круга: «Каких жгучих вопросов там не было затронуто и решено теоретически!» — вспоминает Нестеров.

Приглашенный супругами Ярошенко отдохнуть и подлечиться, Нестеров застал на кисловодской даче Черткова с семьей, семью историка Соловьева, группу профессоров-врачей «и кое-кого еще». Стефания Караскевич помнит там публициста Михайловского, художника Дубовского, поэтессу Поликсену Соловьеву. Глеб Успенский приезжал туда отдохнуть душой (отправляясь в обратный путь, забыл одеяло и портсигар, в письме он просил Михайловского, задержавшегося в Кисловодске, портсигар взять себе, а одеяло подарить дворнику). Бедный Гаршин до кисловодской дачи не добрался: приняв приглашение Ярошенко, он покончил с собой накануне отъезда.

Ярошенко из Кисловодска сообщает Остроухову: «Жду Шишкина и Дубовского, чтобы вместе отправиться в горы. Без

меня здесь был Репин, пробыл сутки и уехал дальше по Военно-Грузинской дороге». И через месяц: «Шишкин не приехал. Дубовской же гостит у меня... На днях мы с ним отправляемся в горы». И еще через два месяца: «Дубовской уехал. Теперь гостит у меня Касаткин».

Мария Павловна пеняет Остроухову, что он с женой никак не соберется в Кисловодск: «Не хочу больше и писать — обижена. Надежде Петровне большой привет, а Вам маленький».

«Мне сдается, что Вы напрасно проводите летнее время по городам... — приглашает Ярошенко Касаткина. — Вот Нестеров благую часть избрал, приехал сюда...».

Ярошенковская гостя, Софья Ивановна Юргенсон, приятельница Третьяковых, рассказывает в письме из Кисловодска о милом, гостеприимном хозяине, который помогает молодым художникам, поселившимся у него, выбирать места для этюдов, вечером сам устраивает им освещение для занятий карандашом, а утром прибегает к ним смотреть при свете, каковы получились их вчерашние работы маслом...

Поднимаясь на горные вершины, Ярошенко не выпускал из виду «людские муравейники», что лепятся по склонам гор.

Главная картина

Если бы художническая деятельность Ярошенко оборвалась в середине восьмидесятых годов, если бы он был автором *только* «Кочегара» и «Заключенного», «Студента» и «Курсистки», портретов Стрепетовой, Глеба Успенского, Салтыкова-Щедрина, он уже успел бы завоевать себе прочное место в русском искусстве. Он уже выказал бы себя как художник-демократ, выразитель настроений передовой интеллигенции и революционной молодежи, — о нем уже можно было бы сказать едва ли не все лучшее, что о нем сказано, что принято о нем говорить.

Но в 1888 году появилась картина «Всюду жизнь» — и оказалась высшей точкой в творчестве Ярошенко. И не потому, что это — итоговая картина, хотя в какой-то степени картина действительно итоговая, завершающая искания художника в семидесятые и восьмидесятые годы. И не потому, что это — картина переломная, хотя картины, за ней следующие, по замыслу, по настроению, по манере, в самом деле, существенно отличаются от картин, ей предшествующих. «Всюду жизнь» — высшая точка в творчестве Ярошенко потому, что — вне зависимости от рассуждений и доводов биографического, общественного, искусствоведческого порядка — именно эта картина стала для большинства зрителей, современников и потомков, *главной* картиной художника. Сразу же. И вроде бы сама собой.

Порой трудно обнаружить закономерности, благодаря которым то или иное произведение (нередко с точки зрения специалистов и не самое лучшее) для зрителей оказывается главным произведением художника. Наверно, это происходит, когда картина отвечает насущным и глубоким душевным потребностям многих и разных людей, вызывает во многих и разных людях сильный душевный отклик.

— Играйте Бетховена, — просил и просил Суриков, слушая музыку. — Играйте, я найду свое.

Ярошенкоvский «иероглиф» — как музыка — настраивает зрителей на определенный лад, но не исчерпывается названием, объединяет всех общим чувством, но оставляет возможность каждому найти свое.

«Кочегар», «Заключенный», «Курсистка», портреты кисти Ярошенко — все это часто воспроизводится, знакомо людям с детства, по букварям, по школьным учебникам, по календарным картинкам и репродукциям из массовых журналов, но все же для

многих, для большинства зрителей Ярошенко — это «Всюду жизнь», более того, «Всюду жизнь» — это Ярошенко: картина как бы исходная точка, с которой начинается интерес к художнику и познание его. И еще того более: для многих «Всюду жизнь» — одна из исходных точек интереса к русскому искусству вообще, познания его; «Всюду жизнь», наконец, одна из тех первых, *первоначальных* русских картин, к которым мы приходим так рано, что и не успеваем заметить, когда вобрали их в себя, мы растем, развиваемся (и не только в своих отношениях к искусству), уже храня в памяти, в душе эту картину, ставшую частицей нашей духовной жизни.

Вряд ли большинство зрителей достаточно четко помнит все подробности полотна и не мелочи, даже самые существенные подробности: лица, образы, положение каждого из людей, изображенных художником, но и тюремный вагон, арестанты в окне, ребенок за решеткой, кормящий вольных голубей, — вот это горькое, больное, привычное для русского сердца, как песня, как пословица, запрещающая от тюрьмы и от сумы зарекаться, это и остается в душе, как песня, как пословица, памятью сердца: можно неточно помнить мотив, слова, расположение их — суть давно и навсегда стала частицей нашего «я».

Здесь, наверно, одна из причин безгранично широкой известности картины, ее долголетия — не музейного, но долгой жизни в людях, в народе и в каждом человеке, с ней однажды соприкоснувшись, общего для всех ощущения ее значительности и многозначности ее восприятия.

Как они за решетку попали

«Преступники — тоже люди», умиленные преступники — вот, пожалуй, первое приходящее на ум слово, когда встречаешься с ярошенковским полотном. Могла быть и такая картина, но такой «иероглиф» слишком легко расшифровывается, слишком однозначен; подсмотренная жанровая сценка, а не обобщение. Умиление преступников — тема уцелевшего эскиза; путь от эскиза к картине — путь к обобщению.

Некоторые критики упрекали Ярошенко в идеализации изображенных лиц. Другие, наоборот, и эти («идеализированные»?) лица находили «зверообразными», «звероподобными». Но в том и удача картины, что Ярошенко нашел «золотое сечение»: лица жизненны, простонародны, красивы; красота лиц не в их чертах, а в чувстве, на них выказавшемся. Идя от эскиза к картине, Ярошенко уходил от черт «преступности» в изображенных лицах. Не умильная улыбка, вдруг озарившая лицо злодея, волновала воображение художника, а добрые обыкновенные лица обыкновенных добрых людей, волею судьбы оказавшихся по ту сторону решетки.

Обитатели арестантского вагона ничем кроме одежды и выстриженных наполовину голов не отличаются от тех, кто смотрит на них, стоя перед холстом. Радость, доброта, умиление при виде ребенка, кормящего птиц, — не исключительное, а обычное их душевное движение. Исключительное — зарешеченный прямоугольник окна, отделивший именно этих людей от остального мира.

Зрители подчас принимались додумывать прошлое героев картины, сочиняли «истории», приведшие за решетку женщину с ребенком или бородатого старика крестьянина, — «истории» обычно соответствовали народному представлению об арестантах: преступники, а не виноваты, не злой умысел — жизнь довела. Путь от эскиза к картине — путь от узкого обывательского «и преступники чувствовать умеют» к выстраданному народному представлению об арестантах как о «несчастных», которых жизнь «довела», искалечила, потому что *такая жизнь*.

Через два года после появления картины «Всюду жизнь» Чехов совершит свое поразительное путешествие на Сахалин, чтобы с цифрами и фактами в руках доказать жестокость и бессмысленность того, что одни люди присвоили себе право распоряжаться свободой и жизнью других людей в стране, где нет ни права, ни свободы, где всякая попытка освободиться от

тюремной повседневной оборачивается или считается преступлением и заканчивается в тюремном здании с решетками на окнах, где несправедливые судьи судят по несправедливым законам, где, по словам Чехова, «сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски», «гоняли по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников...».

Народное представление о «несчастных» — арестантах — рождалось несправедливостью общественного уклада, понимание этой несправедливости в свою очередь рождало отношение к жертвам царского суда как жертвам произвола.

Ярошенко ничем не обмолвился, что люди, пересылаемые в тюремном вагоне, не совершали никаких преступлений, что они в юридическом смысле невиновны; но зритель чувствует невиновность этих людей, если судить их не по законам самодержавной Российской империи, а по законам справедливости и совести: живи эти люди другой жизнью, они никогда не совершили бы преступления. То, что иным показалось идеализацией образов, было уточнением замысла.

«За решеткой в окне вы увидите святое семейство, — писал художественный критик Ковалевский. — Мадонну, худую и бледную, держащую на коленях младенца Спасителя с простертою для благословения ручкой и возвышающуюся позади фигуру лысого Иосифа». Стасов тоже нашел в картине изображение «средневековой мадонны». Сам Ярошенко «мадонну» не отрицал; возможно, и словцо-то он сам первый и обронил.

— Что вы пишете? — спрашивали художника, когда картина не была еще окончена.

И он, улыбаясь, отвечал:

— Мадонну...

«Мадонна», «святое семейство» — символы нравственной чистоты, непорочности.

«Но как же это святое семейство за решетку-то попало?» — иронизировал Ковалевский. И задавал, по существу, самый важный вопрос.

Картина может показаться идеализированной, сентиментальной, если взглянуть на нее вполглаза, не увидеть, не почувствовать главного, разглядеть только, что люди, упрятанные за решетку, тоже способны умилиться, растрогаться, если вопроса — а как же эти люди за решетку попали? — не задавать.

Символы Ярошенко не дешевые аллегории, не бутафория, придуманная ради ловкого выражения некой (весьма ординарной) мысли, символы Ярошенко — обобщенная реальность, реальность, поднятая до символа.

Ребенок в тюремном вагоне во времена Ярошенко не редкость. Женщины с детьми — частые обитательницы каторги и ссылки. Народолюбка Якимова была заточена вместе с грудным младенцем в подземный каземат Трубецкого бастиона — она боялась заснуть, чтобы ребенка не съели крысы. Л. Н. Толстой в «Воскресении» рассказывает, как отправляется по этапу партия арестантов: «Некоторые из женщин несли грудных детей за полами серых кафтанов. С женщинами шли на своих ногах дети, мальчики и девочки. Дети эти, как жеребята в табуне, жались между арестантками».

Арестанты, запертые за решетками, и вольные птицы — тоже тема не только песенная: рассказы о птицах, подлетавших к тюремным окнам, ходили устно, попадали на страницы книг и на газетные полосы. Во дворе петербургского тюремного замка стояла издавна построенная голубятня, каждое новое поколение птиц изучало тюремный распорядок — в известное время дня голуби подлетали к окнам и кормились насыпаемыми из-за решеток крошками.

Символы поднимали картину над уровнем жанровой сцены, но не уничтожали впечатления, что картина изображает сцену из реальной жизни.

За решеткой тюремного вагона Ярошенко собрал людей всех возрастов и сословий: бородатый крестьянин, солдат, рабочий, женщина с ребенком, и в глубине вагона, у противоположного окна, спиной к зрителям, — политический (художник написал его в позе своего же «Заклученного», задумчиво глядящего в окно, и тем подсказал зрителям — кто это).

Критик Божидаров толковал «архипередвижническую» картину «Всюду жизнь»: «Вне этого вагона нет никого, ни души, „все“ там, за решеткой. Вся жизнь наша — тюрьма». И снова критик, опровергая, схватывал, выявлял суть.

Вот если бы художник раздвинул рамки своей картины, мягко стелет критик, показал бы тут же, на перроне, еще какие-нибудь группы, свободные и жизнерадостные, например, «сияющих счастьем» новобрачных (!), тогда мы, и впрямь, увидели бы, что «всюду жизнь». Хитрость в том, что, «раздвинув рамки», художник лишь подтвердил бы, что в России живут рядом злодеи, которые «довели себя» до решетки (о ярошенковском «Заклученном» критик так и говорит: «довел себя человек»), и люди, «сияющие счастьем», что злодеи — несчастное исключение, а не вся Россия, запрятанная в арестантский вагон. Но для Ярошенко его арестанты — именно вся Россия, Россия сломанных судеб, погубленных надежд, Россия тюрем, каторг, ссылки, Россия добрых людей, увы, не сияющих счастьем, однако и не теряющих

образа человеческого, красоты души.

Правда жизни и правда искусства

Говоря о картине Ярошенко «Всюду жизнь», принято искать в ней влияние толстовского учения, толстовства.

Авторы работ о художнике подтверждают или опровергают это влияние, иногда спорят друг с другом.

В статье к пятидесятилетию со дня смерти Ярошенко (речь о ней уже шла) сказано, что в картине «Всюду жизнь» «принято видеть проповедь толстовского примирения и непротивления злу насилием. Но не в этом идейный смысл произведения».

Острые спора, видимо, направлено против статьи, помещенной девятью годами раньше на страницах того же журнала «Искусство», в которой утверждалось, что «Всюду жизнь» воплощает «общую идею о могуществе добра и о силе любви к жизни. Внимание к „униженным и оскорбленным“, раскрытие человечности и лучших сторон внутреннего мира во всяком человеке, как бы он ни казался преступным, — это и легло в основу картины Ярошенко. Она пронизана толстовским мировоззрением...».

Но вывод здесь не соответствует доказательствам. Вера в могущество добра и силу любви к жизни, внимание к «униженным и оскорбленным», стремление открыть лучшие стороны во всяком человеке — никак не отличительные черты именно толстовского мировоззрения. Эти же черты отличают всю преисполненную глубокой любви к человеку классическую русскую литературу. Не случайно «толстовское мировоззрение» Ярошенко автор статьи подкрепляет «униженными и оскорбленными» Достоевского. Александр Бенуа, с симпатией рассказывая о картине «Всюду жизнь», замечает, что Ярошенко «подошел в намерениях к автору „Мертвого дома“».

В первых откликах на картину о толстовстве не упоминалось. Художника упрекали в «идеализации» («мадонна»), всего же более — опять-таки в тенденциозности (злословя, называли картину — «Всюду тенденция»). Для недругов Ярошенко и передвижничества «Всюду жизнь» в одном ряду с «Заключенным», «Студентом», «Курсисткой». В любви к арестантам, в любви арестантов ими угадывается не примирение и непротивление злу — протест.

О влиянии на художника толстовского учения заговорили лет через двадцать после того, как картина была написана; самого художника уже не было в живых.

В главе о Ярошенко, написанной для книги «Московская городская галерея П. и С. Третьяковых» (М., 1909), Сергей Глаголь, касаясь картины «Всюду жизнь», отметил: «Ярошенко

был в это время под сильным впечатлением идей Л. Н. Толстого, очень увлекался мыслью о том, что любовь есть основа жизни и что жизнь всегда там, где есть любовь. Он даже намеревался дать картине название „Где любовь, там и бог“».

Художник Остроухов, человек близкий к Ярошенко, редактируя текст Глаголя, оставил на полях помету карандашом: «Верно ли это?» Глаголь на помету внимания не обратил (или не захотел обратить). Никаких «собственных» источников при составлении биографии Ярошенко у Глаголя не было. Возможно, он знал что-то понаслышке, не исключено, что запомнил или неверно понял то, что слышал. В сохранившихся материалах свидетельств о первоначальном названии картины «Где любовь, там и бог» нет. Напротив. В книге «Памятные встречи» Ал. Алтаев (псевдоним писательницы М. В. Ямщиковой) рассказывает, как приняли картину «Всюду жизнь» первые зрители:

«Первая встреча была пышная, многолюдная, полная горячих слов и восхищений.

— Такое сочетание, столько продуманности: ребенок и женщина... и этот человек, отмеченный позором...

— „Всюду жизнь“ — ведь в этом символ...

— Заметьте: женщина в своей невыносимой скорби находит великое чувство любви к божьей птичке... „где любовь, там и бог“...

— Ну, запахло толстовщиной!

В толпе сдержанный смех.

— Гораздо глубже надо подойти, психологичнее... Здесь выражение социальной психологии, понимаете...»

Суть воспроизведенного Ал. Алтаевым диалога в том, что «ярошенковская публика», зная *своего* художника, встречает насмешкой предположение, будто он мог свести смысл картины к формуле «Где любовь, там и бог»: в картинах Ярошенко надо искать «социальную психологию», к ним с точки зрения «ярошенковской публики» «глубже надо подойти».

Впрочем, ведь и к Льву Николаевичу Толстому надо «глубже подойти», а не так, что раз «Где любовь, там и бог», значит «запахло толстовщиной». Рассказ с таким названием Толстой написал за три года до появления картины Ярошенко. Он хотел проиллюстрировать стих Евангелия о том, что делающий добро людям делает добро богу. Творит добро у Толстого бедный сапожник из подвальной каморки, жена и дети у сапожника все померли. Сапожник согревает старого солдата-инвалида, дает приют бездомной женщине с ребенком, спасает голодного мальчонку, укравшего яблоко с лотка, от побоев и полиции, от возведения в ранг «преступника». В притче, написанной Толстым,

из-за стихов Евангелия поднимается и выпирает живая, без прикрас, жизнь.

Любопытное свидетельство оставила писательница Стефания Караскевич (а в доме Ярошенко — попросту Стэха): сначала Николай Александрович, вспоминает она, предполагал назвать картину «Чем люди живы», «так как первую мысль о ней навеял рассказ Толстого». Пренебречь свидетельством Стэхи Караскевич нельзя: она участвовала в работе над картиной — с нее Ярошенко писал центральный образ — женщину с ребенком. Мадонну.

Рассказ «Чем люди живы» увидел свет в 1881 году и повторно напечатан в толстовском издательстве «Посредник» четыре года спустя. Основная работа над картиной «Всюду жизнь» велась в 1887 и начале 1888 года. Со времени появления рассказа прошел достаточно большой срок, чтобы говорить о *первом* впечатлении, пробудившем замысел художника. После 1881 года написаны «Студент», «Курсистка», «Причины неизвестны», после второго издания рассказа, в «Посреднике», — «Портрет молодого человека» («Студент» 1886 года), «Сестра милосердия», портреты Спасовича, Менделеева, Салтыкова-Щедрина. Это не исключает влияния рассказа на замысел картины, но и не дает основания говорить о «сильном впечатлении идей Л. Н. Толстого». Свидетельство Караскевич осторожно: рассказ «навеял первую мысль» о картине (даже — не картины, а лишь о картине).

Тем более нет оснований видеть в картине иллюстрацию к рассказу или — еще невероятнее — к учению. Тенденциозность картин Ярошенко — следствие его убежденности в том, что он пишет, а не желание написать нечто, подтверждающее его убеждения. В споре с Чертковым, настойчивым проповедником толстовского учения, Ярошенко отрицает рациональную иллюстративную направленность искусства, превращение его в средство проповеди определенных идей. «Художник, помогающий Вам видеть и понимать красоту, увеличивающий таким образом количество радостей жизни и поводов ее любить, а следовательно, и сил бодро и энергично в ней участвовать, — исполняет ли основную задачу искусства или нет? — спрашивает Ярошенко. И отвечает: — Ограничивая задачу искусства одною моралью и педагогической стороной, Вы ответите отрицательно и будете не правы, потому что задачи и содержание произведений искусства могут и должны быть так же разнообразны, как сама жизнь...».

Слова Ярошенко в известной мере противоречат теоретическим установкам Толстого, требованиям, предъявляемым им к искусству, но в полной мере соответствуют его художественной практике. В послесловии к рассказу Чехова

«Душечка» Толстой писал о том, что правда жизни и правда искусства оберегают настоящего поэта-художника от назидательности, предвзятости, иллюстративности: «хочет проклинать и вот благословляет». Что до самого Толстого, то не реже, пожалуй, он намеревался «благословить», но вот — проклинал.

В рассказе «Свечка», созданном ради подтверждения учения, лютого приказчика победил тихий мужик, который не гневался, не отвечал на зло злом, покорно пахал и пел «тонким голосом». Но Толстой гневался: он убил злого приказчика и описал его смерть с жесточайшими подробностями. Чертков просил его придумать другой, «добрый» конец, Толстой было и придумал, да тут же отказался от него: «добрый» конец «не может годиться», иначе вся история будет фальшивой.

Рассказ «Чем люди живы», тоже написанный во имя утверждения учения, привлекает выведенными в нем образами простых людей, их словами и поступками, их взглядами на жизнь и отношением друг к другу множеством реальных — нередко жестоких — подробностей. Сапожник снимает с себя полушубок, чтобы согреть замерзшего на дороге незнакомца, сварливая жена сапожника отдает голодному последнюю краюху, злой барин умирает, а девочки-сиротки, приговоренные богом к смерти, остаются жить — добрая соседка выкормила, вырастила и воспитала их, как своих. Рассказ пленяет не формулировками, которых в нем, по существу, и нет почти, а изображением высочайшей нравственной силы простого народа. Настоящий поэт-художник Толстой, как всегда, ломал рамки «задачи».

Не исключено, что на замысел Ярошенко повлияли (навевали первую мысль о картине) рассказы Толстого, в их числе и «Чем люди живы». Не исключено, что рассказ «Чем люди живы» повлиял на замысел более, нежели какой другой. Но сила картины в том, что влиял на Ярошенко настоящий поэт-художник Толстой, а не его учение — не толстовство.

Чертков, сопоставляя впечатление, произведенное на читателей рассказом «Чем люди живы» и статьей «Так что же нам делать?», вынужден был признать, что «те же мысли, те же чувства в образах, в притчах» действуют сильнее формулировок: «Сколько мне ни приходилось говорить о ваших книгах, *ни один* человек не брался опровергать мысль книжки „Чем люди живы“ — это просто невозможно, потому что там ничего не доказывается и не выводится логически, а мысль проникает непосредственно во все существо читателя». Что же до наблюдений и выводов статьи, то, по наблюдению Черткова, «для тех, кто не проникся еще основаниями, из которых вытекают эти

определения, то есть для большинства читателей, эти выводы не убедительны».

Почти день в день с Чертковым к Толстому, прослышав о его решении отказаться впредь от художественного творчества, обратился с большим письмом Иван Николаевич Крамской: «Перед Вами искренний человек свидетельствует, что такие вещи, как „Декабристы“, „Война и мир“, „Казаки“ и т. д. и т. д., делают *меня лично* гораздо более человеком, чем рассуждения».

Интересны (как отражение господствующих настроений и споров) почти дословные переключки в этом письме Крамского и приведенных письмах Черткова к Толстому и Ярошенко к Черткову.

Крамской просит не в рассуждениях и доказательствах искать решение нравственных вопросов, а «формулировать в образах»: «Художник дает образы живые, действительные, и этим путем обогащает людей».

4 декабря 1885 года, вскоре после издания в «Посреднике» рассказа «Чем люди живы», Чертков сообщал Толстому о своем свидании с Крамским: «Встретил у него Ярошенко, который доказывал, что и прежде Вы писали для всех, так как, действуя на культурный слой, Вы действовали косвенно и на народ. Крамской болен и вместе с Ярошенко находится в петербургском настроении, т. е. отвлеченном и враждебном тому, в чем для нас все значение жизни...»

«Петербургское настроение» — принятый термин. Двенадцатью годами раньше, рассказывая в письмах знакомым, что в Ясную Поляну приехал художник Крамской и пишет с него портрет, Толстой прибавлял: «Для меня же он интересен, как чистейший тип петербургского новейшего направления... Я же во время сидений обращаю его из петербургской в христианскую веру...»

Отношения Крамского с Толстым, начатые в 1873 году первым в русской живописи портретом Толстого, завершаются. Жить Крамскому осталось два года. До ярошенковской картины «Всюду жизнь» он не доживет. У Ярошенко отношения с Толстым (не с толстовством) только начинаются, и портрет Толстого, который напишет Ярошенко, еще впереди.

Но картина «Всюду жизнь» не только тем интересна, что позволяет осмыслить отношение Ярошенко к Толстому, но также и тем, что с нее начинается интерес Толстого к Ярошенко.

14 марта 1889 года Толстой записал в дневнике: «Пошел к Третьякову. Хорошая картина Ярошенко „Голуби“».

Примечательна ошибка в названии: голуби с первого же впечатления становятся для Толстого «опознавательным знаком» картины.

Отныне Ярошенко один из любимейших художников Толстого.

Объясняя однажды (дело было в 1890 году), как должен действовать на зрителя художник, Толстой сразу вспомнил «Всюду жизнь»: «Видели ли вы картину Ярошенко — арестанты смотрят из-за решетки тюремного вагона на голубей? Какая это чудная вещь! И как она говорит вашему сердцу! Вам жалко этих бедняков, лишенных людьми по недоразумению света, воли, воздуха, и этого ребенка, запертого в вонючий вагон...»

В этом «по недоразумению» уже слышатся отзвуки «Воскресения».

«По моему мнению, все же лучшей картиной, которую я знаю, остается картина художника Ярошенко „Всюду жизнь“ — на арестантскую тему», — заметил Толстой несколько лет спустя.

В 1897 году к Толстому приехал молодой французский журналист Андре Бонье, напечатавший затем в газете «Temps» серию очерков «Неделя в Москве. Вблизи Толстого». Со слов Толстого, в очерках пересказываются некоторые положения, касающиеся его учения. Учение, пишет Бонье, «не имеет никаких мистических оснований, и, по уверениям Толстого, оно выросло непосредственно из реальности... Нравственное учение Толстого реалистично, как реалистична современная русская живопись. Репин и Ярошенко так же, как и Толстой, считают... что цель искусства — выразить те истины, которые провозглашает действительность, а нравственное учение указывает, как переустроить жизнь в соответствии с этими истинами». Параллель с русской живописью, обнажающей явления жизни и тем указывающей на острую необходимость ее переустройства, очень знаменательна. Знаменателен и выбор имен художников (тоже, конечно, со слов Толстого) — Репин и Ярошенко.

Через несколько лет в Париже вышла книга Андре Бонье «Заметки о России». В ней сопоставление учения и творчества Толстого с современной ему русской живописью более развернуто. Упомянут Ге, утверждавший в своей живописи христианство как реальную нравственную доктрину. «Тюремные сцены, так часто встречающиеся в новейшей русской живописи»,

упомянуты в связи с «самыми мрачными страницами „Воскресения“». В качестве ярчайшего примера такой «тюремной сцены» приводится «Всюду жизнь»: «Невинное создание бросает за решетку крошки хлеба голубям».

Толстой начал работу над «Воскресением» в декабре 1889 года, через год с небольшим после появления Ярошенковской картины на Шестнадцатой передвижной выставке. Однако нынешнее начало романа окончательно сложилось во время создания второй его редакции, завершенной шесть лет спустя. Хотя первые страницы «Воскресения» написаны *после* картины Ярошенко, они помогают понять, в какой степени и в каком направлении влияла на художника сформулированная в образах мысль Толстого и как воздействовали на творчество того и другого явления действительности.

Первые строки романа — о прекрасном весеннем утре, которому радовались растения, птицы, насекомые, дети, и о больших, взрослых людях, для которых «священно и важно» было не это весеннее утро, а потребность «властвовать друг над другом», «обманывать, мучить себя и других» («Так в конторе губернской тюрьмы считалось священным и важным... то, что накануне получена была за номером с печатью и заголовком бумага о том, чтобы к девяти часам утра были доставлены в нынешний день, 28-го апреля, три содержащихся в тюрьме подследственных арестанта...») — эти строки могут читаться как эпиграф Толстого к картине Ярошенко и как *его* подпись к ней. Но, похоже, и Толстой, когда писал эти строки, не упускал из виду сформулированной в живописных образах идеи Ярошенко. Впечатление от картины, по-своему переплавленное, высказалось в начале «Воскресения»: Толстой (говоря его же словами о художнике Михайлове, действующем в «Анне Карениной») «схватил и проглотил это впечатление... и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится».

Вот Катюша Маслова, накинув на голову платок (платок «мадонны» на картине Ярошенко был особо замечен зрителями и критикой), выходит из острога на свежий весенний воздух: «Проходя мимо мучной лавки, перед которой ходили, перекачиваясь, никем не обижаемые голуби, арестантка чуть не задела ногою одного сизяка; голубь вспорхнул и, трепеща крыльями, пролетел мимо самого уха арестантки, обдав ее ветром. Арестантка улыбнулась и потом тяжело вздохнула, вспомнив свое положение...»

Голуби...

Толстой писал в «Воскресении»: «Узнав ближе тюрьмы и этапы, Нехлюдов увидал, что все те пороки, которые развиваются

между арестантами... — не суть случайности или явления вырождения, преступного типа, уродства... Нехлюдов видел, что людоедство начинается не в тайге, а в министерствах, комитетах и департаментах и заключается только в тайге; что... всем тем судейским и чиновникам, начиная от пристава до министра, не было никакого дела до справедливости или блага народа...»

Эти выводы писателя читаются как толстовский подтекст картины «Всюду жизнь», толстовский ключ к ней. Не от толстовства — толстовский, но от *Толстого*, беспощадного, правдивейшего обличителя и протестанта, исполненного любви к людям и веры в человека.

Толстой писал: «Я человек, весь занятый одним очень определенным вопросом, не имеющим ничего общего с оценкою современных событий: именно вопросом религиозным и его приложением к жизни». Но приложение к жизни очень определенного вопроса делало Толстого человеком очень современным, поворачивало его к современным событиям, требовало их оценки, а художественная мощь Толстого превращала его творения в «замечательно сильный, непосредственный и искренний протест против общественной лжи и фальши» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 209).

Современников писателя, для которых вопросы «как жить?» и «что делать?» звучали остро, непреходяще, от которых они постоянно и мучительно требовали ответа, этих современников привлекали чувства добрые, составлявшие основу толстовской проповеди — «честный и доброжелательный корень» ее (слова Стасова), призыв писателя к жизни справедливой и нравственной. В не меньшей степени привлекал их протест Толстого; в тягостную пору безверия и бездействия он (опять-таки по словам Стасова) поднимал «все могучее оружие своего гения на погибель всякому мерзавству и скотству, творящемуся в мире». (Мнения Стасова — со свойственными ему крайностями в отношениях и суждениях — дороги именно как мнения современника, ни на йоту не принимавшего «нравоучительного и религиозного» толстовства и «обожавшего до бесконечности» человека и художника Толстого.)

Любопытным живописным свидетельством общего интереса к Толстому, его сочинениям, его проповеди оказалась картина Мясоедова «Чтение „Крейцеровой сонаты“».

Еще до опубликования повести текст ее распространялся в многочисленных рукописных, литографированных и гектографированных списках. Т. А. Кузминская сообщала сестре, Софье Андреевне Толстой, из Петербурга: «Удивительно, как эта вещь всех подняла, задела за живое».

Возвращая Черткову список «Крейцеровой сонаты», Стасов писал об «общем восторге», о том, что, на его взгляд, лучшие сцены повести «ни на единый волосок не уступят одному из величайших творений Шекспира — „Отелло“» и «новый раз делают нашего Льва единственным в мире ровней, товарищем Шекспира».

Варианты названия картины, которые перебрал Мясоедов, прежде чем пришел к самому точному и нейтральному, помогают почувствовать и общественный интерес к Толстому, и общественное звучание повести, и отношение современников к толстовской проповеди: «Между „мраком“ и „светом“» — «Новые истины» — «Чтение рукописи» — «Чтение „Крейцеровой сонаты“»... Тот факт, что Мясоедов отказался от первых вариантов названия, сам по себе немаловажен.

Сохранился любопытный этюд для картины: на сравнительно небольшом прямоугольнике холста запечатлены в разных поворотах двадцать шесть лиц — Мясоедов намеревался выбрать и «вставить в картину» наиболее подходящие из них. Здесь весьма легко узнаются портреты Михайловского, художника и коллекционера М. П. Боткина, скульптора Забелло. Один портрет — не без оснований — принято считать изображением Ярошенко.

Картина Мясоедова показывает чтение «Крейцеровой сонаты» на квартире у Менделеева. Среди слушающих можно определить Стасова, Ге, Короленко, еще нескольких известных людей; черты некоторых из них весьма изменены, портретное сходство улавливается не без труда.

Но лица, запечатленные и на портретных этюдах и на картине, вне зависимости от точно переданного портретного сходства, *по типу*, — гости менделеевских «сред», участники «суббот» Ярошенко.

Уцелело несколько писем Ярошенко к другу и единомышленнику Толстого — Черткову.

Добрые отношения у Ярошенко с Чертковым возникли, видимо, в 1884 году, когда в связи с организацией издательства «Посредник» Крамской по просьбе Черткова взялся привлечь к делу «несколько друзей-художников». Среди них был и Ярошенко. С его образованностью, хорошим воспитанием, с его повышенной чуткостью к острейшим современным вопросам, с его «субботами», где эти вопросы горячо обсуждались в кругу лучших людей времени, Ярошенко мог скорее, чем кто-либо другой, сблизиться с Чертковым.

В 1886 году Чертков женился на Анне Константиновне Дитерихс, ярошенковской «Курсистке».

В Петербурге Чертков заходит к Ярошенко и по субботам и в другие дни недели, летом он иногда приезжает с семьей в Кисловодск, осенью Ярошенко, по дороге с Кавказа в Петербург, едва не всякий год вылезает из вагона на маленькой станции, куда за ним присылают лошадей, и едет на хутор Черткова — хоть денек провести с любезными сердцу хозяевами, душевно побеседовать с ними.

«Буду Михайловке вторник вечером охотно заеду на день если дадите теплое платье для переезда на лошадях», — телеграфирует он, выезжая из Кисловодска. Или наоборот: «Заехать не будет времени» (потом в письме объясняет: «Уж я примерялся и так, и этак, и все выходило, что попасть к Вам нельзя, тем более, что поезд... приходит в час ночи, а до Вас еще, ночью же, надо проехать 15–18 верст... А вечером опять на поезд. Увидел бы я Вас таким образом сквозь сон, ни посмотреть на Вас, ни потолковать с Вами как следует не удалось бы»). В письме к Анне Константиновне, непроизвольно выявляя регулярность таких свиданий, Ярошенко оговаривается: на этот раз заехать не сумел, и теперь встреча откладывается *до будущего года*.

Про Черткова говорили, что есть два русских слова, которые он произносит всегда с ненавистью и презрением: «вилять» и «увиливать». Безусловная честность Ярошенко, прямота его суждений, отсутствие в его словах и поступках «дипломатии» и «политики» позволяют без натяжек предположить совершенную откровенность бесед Ярошенко и Черткова. Эта откровенность выливается и в письма Ярошенко.

Ярошенко осуждает «односторонность» воззрений Черткова на искусство, упрекает его в «барских взглядах» на устройство

выставок, их цели и значение, без обиняков объявляет Черткову, что тот относится к труду художников как «лицо с избытком обеспеченности». Ярошенко призывает Черткова, горячего проповедника толстовского учения о добре и справедливости, «с большим доверием относиться к лучшим сторонам человеческой натуры; а то ведь жить иначе будет трудно и нечем будет дышать». Это, пожалуй, единственное место в ярошенковских письмах, имеющее некоторое сходство с нравственной проповедью (Черткову читанной!), но произнесены слова не как «крик души», а по совершенно определенному, деловому поводу — в споре о допустимости продажи художниками своих работ.

Однажды Толстой в письме к Черткову посетовал: «Как мне жалко, что мы переписываемся только о делах, то есть о пустяках». В письмах Ярошенко к Черткову нет исповедей, покаяний, душеизлияний, вглядывания в себя и жажды исполниться «истинной веры». Сожалея, что не сможет заехать на хутор к Чертковым, Ярошенко объясняет: «А потолковать есть о чем — хотелось бы узнать, как в Ваших местах решен голодный вопрос, какое Вы в этом принимаете участие? Наконец, как стоит вопрос с выпуском 1-ой серии картин?» (В «Посреднике» готовилось издание репродукций с картин русских художников, Ярошенко этому начинанию горячо сочувствовал.) Разговор тут же поворачивает совсем уже к «пустякам», то есть к делам: Ярошенко слышал, что цензура запретила продажу репродукций с «Оправданной» Маковского и с его, Ярошенко, картины «Всюду жизнь» — нужно ли хлопотать об отмене запрещения, касается ли оно только Петербурга или также провинции (это немаловажно!) и проч.

Чертков и Ярошенко непременно затрагивали в беседах учение Толстого, и то, что в нескольких сохранившихся обширных письмах нет ни малейшего отзвука таких бесед, пожалуй, знаменательно.

Лишь однажды Ярошенко произносит несколько фраз, любезных Толстому, но любезных не признанием в них благодати учения, а заключенным в них перекликавшимся с толстовским протестом против лжи и фальши. Рассказывая о путешествии в Палестину, где все «так легко, помимо вашей воли, переносит в глубь времен», Ярошенко замечает: там «вы наткнетесь неожиданно на живого Авраама или Моисея, то перенесетесь к временам Христа, но на каждом шагу вас расхолаживает и оскорбляет кощунственное издевательство над Христом и его учением, устроенное людьми на месте его рождения и смерти. Как ухитряются так называемые верующие люди уезжать из Иерусалима не оскорбленными в своих лучших чувствах, я

решительно не понимаю». («Так называемые верующие люди...»)

Споря со взглядами Черткова на искусство, Ярошенко пишет об узости ограничения задачи искусства «одною моралью»; более того, желание, чтобы развивались лишь «те стороны искусства, которые Вам наиболее симпатичны», несправедливо.

Ярошенко горячо отстаивает необходимость и пользу выставок; неизвестно, что писал ему об этом Чертков, но у Толстого в дневнике тотчас за строками о посещении Третьяковской галереи и хорошей картине Ярошенко «Голуби» следует: «Хорошая, но и она, и особенно все эти 1000 рам и полотен, с такой важностью развешанные. Зачем это? Стоит искреннему человеку пройти по залам, чтобы наверно сказать, что тут какая-то грубая ошибка и что это совсем не то и не нужно».

Ярошенко решительно восстает против неуважительного отношения Черткова к «так называемой „интеллигентной публике“, развращенной и некомпетентной в деле истинного искусства». Приведя эти слова Черткова, Ярошенко отвечает: «Другой публики у нас нет, она составляет ту массу людей, которая откликается на призыв художников, обнаруживает к искусству интерес, а следовательно, относиться к ней презрительно мы не имеем права».

Ярошенко, наконец, защищает право художника продавать свои произведения: «Всякий трудящийся имеет право на заработок». Но продажа картины не дает оснований подозревать художника (как это делает Чертков) в том, что, выставляя картину, он рассчитывает лишь выгодно сбыть ее. Ярошенко энергично отстаивает внутреннюю потребность художника творить: «Затевая свои произведения, в большинстве они (художники) не руководствуются ни цензурными соображениями, ни вкусами публики, ни расчетами на продажу».

Утверждения Ярошенко во многом противостоят не только взглядам Черткова, но и соответственно взглядам на искусство самого Толстого; утверждения Ярошенко противостоят тому, что доказывал Толстой в статьях, письмах, разговорах, что наиболее полно выльется в его трактате об искусстве, хотя и не исключают огромного интереса Ярошенко ко всему сказанному Толстым, к трактату, к глубочайшим мыслям, в нем сосредоточенным.

«Что есть истина?». Ге

Портрет художника Николая Николаевича Ге датирован 1890 годом. Ге изображен у себя в мастерской, за его спиной на мольберте начата картина «Что есть истина?».

Ге приступил к работе над картиной в первых числах ноября 1889 года и завершил ее в середине января следующего, 1890 года. В двадцатых числах января картина уже отправлена в Петербург, на передвижную выставку.

Когда же Ярошенко писал портрет Ге? Трудно допустить, что он в первую неделю января оказался на хуторе Ге в Черниговской губернии. К тому же, картина показана на портрете лишь подмалеванной. Если Ярошенко и посетил Ге, то он, скорее, завернул на черниговский хутор осенью 1889 года, возвращаясь из Кисловодска (по дороге в столицу он, случалось, заезжал на Украину, к родным). Возможно, на хуторе портрет был только начат, а закончен уже в Петербурге. Но возможно, что портрет, и в самом деле, написан в 1890 году, в феврале — марте, в столице, а «сюжет» его сочинен задним числом: Восемнадцатая передвижная открылась 11 февраля — портрета Ге работы Ярошенко на ней не было, он появился, когда выставка переехала в Москву — 31 марта (в Петербурге портрет был показан годом позже, на Девятнадцатой передвижной).

Важны однако: факт создания портрета, возможная поездка Ярошенко к Ге или горячая работа над портретом в столице и желание безотлагательно его выставить, «сюжет» портрета.

Интерес к творчеству старшего товарища по искусству проявился у Ярошенко еще в годы ученичества: в его альбоме соседствуют изображение статуи Афродиты и карандашные копии головы Петра и фигуры царевича Алексея со знаменитой картины Ге. Впрочем, в этих рисунках заметно не столько стремление точно скопировать, сколько желание (робкое, правда) поразмышлять «по поводу». Это говорит о силе впечатления, произведенного на ищущего свой путь Ярошенко картиной Ге.

Личное знакомство Ярошенко и Ге могло состояться в пору триумфа Ге, на Первой передвижной, возле «Петра и Алексея». Или (с помощью того же Крамского) годом-двумя позже, накануне решающего поворота Ярошенко на поприще живописи. На Четвертой передвижной — и первой для Ярошенко выставке — «Невский проспект ночью» располагался рядом с картиной Ге «Пушкин в Михайловском». Годом позже Ге покинул Петербург и переселился на свой дальний хутор.

Тринадцать лет «молчания» Ге (в эти годы он лишь изредка

наезжал в Петербург и почти не выставлялся) были для него порой колоссальной духовной работы: складывалось мировоззрение Ге как одного из преданнейших последователей Толстого и убежденнейших проповедников толстовского учения, складывалось убеждение в возможности служить учению средствами искусства, складывалось направление этого искусства — стремление раскрыть острейшие общественные и нравственные вопросы в образах Евангелия. Но как Толстой, переводя, соединяя и толкуя евангельские тексты, создавал свое Евангелие «от Толстого», так и Ге читал Евангелие по-своему. Он вычитывал в нем продолжавшуюся восемнадцать с половиной столетий борьбу между идеалом и «учением мира», между любовью, добром, готовностью к жертве и подвигу — и себялюбием, ненавистью к другим, трусостью, предательством, ложью. В этой борьбе он увидел суть жизни, содержание проблем, ставить которые и подталкивать к решению которых должно искусство. Христос, апостолы, разбойники, иудеи, римляне, сцены из писания — все на полотнах Ге звучало непривычно, резко, остро, больно, ни в чем не слышалось благодатных нот умиления и утешения, во всем — тревожная правда, разоблачение, обличение, протест. Про Ге верно говорили, что произведения его ближе к личности Толстого, чем к его учению (то же справедливо и по отношению к произведениям самого Толстого). Нельзя жужжать комаром, когда надо стрелять из пушек, говорил Ге. И он стрелял, добрый, кроткий, апостольского вида Николай Николаевич, «дедушка», как именовали его в кругу друзей Толстого.

После тринадцати лет затворничества Ге послал на Семнадцатую передвижную выставку картину «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» — первую из картин евангельского цикла, венчающего жизнь художника. Это картина о том, как ученики оставляют Христа одного перед страданием и подвигом, о том, как человек готовится к страданиям и подвигу во имя людей. Мясоедов с выставки сообщил сидевшему на своем хуторе Ге: «Перед Вашей картиной нет толпы, но есть всегда сосредоточенная группа; стало быть, она впечатление делает сильное». Среди тех, на кого картина Ге (и новое направление его творчества) сделала сильное впечатление, был Ярошенко. В последний день выставки, 2 апреля 1889 года, он писал Ге:

«Спешу сообщить Вам приятную весть: Ваша картина продана сегодня... Вдвойне приятно, что Ваше участие на нашей выставке, после столь долгого отдыха, увенчалось успехом и нравственным и материальным. Ваша картина нравится очень многим и имеет многочисленных поклонников среди людей, не ищущих в

искусстве удовлетворения одним лишь гастрономическим вкусом, а я думаю, что только мнение этих и может быть ценно для художника...

Как жаль, что продажа Вашей картины состоялась не раньше, может быть, тогда нам удалось бы видеть Вас в своей среде, и Вы имели бы случай убедиться, какие у Вас существуют прочные связи и привязанности среди товарищей. Ну, да теперь будем надеяться, что в будущем году Вы завернете в наши Палестины и вспомните старину и своих старых друзей...»

Легко допустить, что ответом на это письмо было полученное Ярошенко приглашение навестить Ге в его «палестинах» — на хуторе Плиски Черниговской губернии. Нетрудно также допустить, что это приглашение было принято и что итогом его явился портрет, если и не законченный на месте, то по крайней мере подмалеванный. Возможно, Ярошенко понял в Петербурге, что портрету недостает чего-то существенного и что без оригинала, по памяти, завершить работу не удастся.

Как бы там ни было, оригинал в Петербурге появился. На Восемнадцатую передвижную Ге привез картину «Что есть истина?».

Ярошенко встретил Ге с великим почетом. На «субботе» перед открытием выставки Ге был героем вечера. Этому не помешали расхождения хозяина и гостя в оценках выставленных работ, выявившиеся в первые же часы по приезде Ге в столицу (сшибка произошла по поводу нестеровского «Отрока Варфоломея», которого Ярошенко поддерживал, а Ге горячо отрицал).

Картину Ге «Что есть истина?» было приказано убрать с выставки. Победоносцев доносил царю, что картина «несомненно тенденциозна», оскорбляет религиозное чувство, что «люди всякого звания» негодуют и удивляются бездействию правительства, что передвижения картины по стране дозволить нельзя. Царь подтвердил: «картина отвратительная». В Москву «Что есть истина?» с выставкой уже не поехала, но в Москву поехал написанный Ярошенко портрет Ге — автора запрещенной картины, художника, открывающего новые истины.

Может быть, Ярошенко и впрямь написал «обстановку» на портрете — мастерскую, мольберт, холст с картиной, брошенную на пол палитру — задним числом. Может быть, горячее желание написать портрет старого художника, ищущего новые пути и за то преследуемого и гонимого, пробудилось в Ярошенко именно в связи с запрещением картины «Что есть истина?», которую он ставил очень высоко.

(Третьяков после смерти Ге писал, что эта картина *никому* из художников не нравится, кроме Ярошенко. Третьяков

преувеличивал, но на фоне его преувеличения упоминание Ярошенко как единственного поклонника и защитника картины «Что есть истина?» звучит особенно сильно и убедительно.)

Ярошенко написал Ге в мастерской, но не у мольберта, не у холста, не в труде художническом, а в труде духовном: оставив кисти, Ге присел к небольшому столику, на котором никаких атрибутов художества не разложено, перед ним на гладкой доске стола лишь небольшая книжечка (Ге с ней теперь не расстаётся) — Евангелие. Ге снял очки, оторвал взгляд от книжечки, смотрит на зрителей, но всем существом своим он еще там, в книге: смотрит — и не видит, ему только что такое открылось, что не сразу обоймешь умом и чувством, хотя тотчас всем существом ощущаешь величие открывшегося. У Ге, написанного Ярошенко, доброе, умиротворенное лицо познавшего смысл жизни старца-апостола. Это не усталый, разочарованный искатель истины, десятью годами раньше написанный Репиным («...Я задался целью передать на полотне прежнего, восторженного Ге, но теперь это было почти невозможно», — рассказывал Репин). Но это и не созданный тремя годами позже автопортрет Ге — та же апостольская внешность и жгучая, как у детей и никогда не утрачивающих детства мудрецов, жажда познания в глазах. Ге у Ярошенко — человек, познавший истину и умиротворенный познанием. Но куда денешь эти большие сильные руки рабочего-художника, эти слегка засученные рукава человека, оторвавшегося не от книги только — от работы, эти мольберты, холсты, кисти на заднем плане, эту запретную картину, наконец, холст, на поверхности которого привычно мирные истины из книжечки, осмысленные художником, оборачиваются разоблачением, обличением, вечным боем?

Толстой объяснял картину «Что есть истина?» как «столкновение двух начал». Именно так поняли ее современники, именно за то была она снята с выставки, запрещена, гонима, именно это, конечно, привлекало в ней Ярошенко. В тусклую, пустую пору он ищет идеалов и пути воплощения их в искусстве. Он не может не уважать в Ге человека нашедшего. Но в портрете Ге, написанном Ярошенко, тоже чувствуется «столкновение двух начал». Ге на портрете читает Евангелие по-своему: вбирает в себя истину, тотчас им переосмысляемую, поражается и радуется ей и в открытых им, а оттого неожиданных художественных образах «устраивает» ее на холсте. Ге показан Ярошенко между истоком и целью.

Вместе с написанным Ярошенко портретом умиротворенного познанием истины художника Ге двинулась по России

повторенная на портрете в виде подмалевка запрещенная картина
«Что есть истина?», утверждающая, что истина в борьбе.

Об «одноцентренности». Еще о Ге

Толстой однажды написал о Черткове: «Он удивительно одноцентричен со мной». Ярошенко дружил с Чертковым, любил с ним беседовать, ловил всякую возможность, чтобы увидеться с ним, но нет оснований заподозрить их «одноцентренность».

Ярошенко высоко ценил Ге, человека и художника, понимал или старался понять его искусство; Ге, наезжая в Петербург, случалось, останавливался у Ярошенко, на «субботах» был неизменно желанным и почетным гостем; портрет Ге написан Ярошенко внимательно и любовно; но «одноцентренности» не было.

Поленов рассказывал в одном из писем к жене: «Ге называет Ярошенко и компанию дикарями». Письмо написано в дни большой распри среди товарищей-передвижников, Ге и Ярошенко разошлись во мнениях, но «дикарь» — не оскорбление, не бранное слово, сорвавшееся с языка в пылу спора, вообще не грубость; в устах Ге, которому резкость речи не свойственна, «дикарь» — обозначение жизненной позиции: человек в известном отношении духовно не образованный, не развитый, далекий от истины; «дикий» — не обработанный, не возделанный прикосновением истины. «Дикарь» в устах Ге сродни его же определению человека — «глупый», поскольку и «глупый» для Ге означает не лишенный ума, а не познавший истины: «Нет злых людей, а есть только глупые». (Так Толстой, глубоко и нежно любя Чехова, человека и художника, твердил, что Чехов далек от познания истины, что «и Чеховы, и Золя, и Мопассаны даже не знают, что хорошо, что дурно», что «и Репины, и Касаткины, и Чеховы» не понимают, «что есть истинно прекрасное и что условное»).

Слова о «дикаре» Ярошенко сопровождаются в письме Поленова пересказом рассуждений Ге о наилучшем, соответствующем познанной истине образе действий: мягкостью большего достигнешь, чем ожесточением; идя напролом, в большинстве случаев только себя искалечишь; люди, особенно те, с которыми имеешь не случайные столкновения, а сходишься на общем деле, и притом свободно выбранном, таком, как искусство, не враги между собою, а только люди разных ступеней развития; поэтому не бороться надо с ними, а стараться убедить их, то есть приравнять к своему пониманию; если же это невозможно в настоящую минуту, то надо ждать — придет время и правда возьмет верх. «Дикарство» Ярошенко и компании (Поленов цитирует Ге) «не от злого умысла, а от низкого уровня развития.

Вывод тот, что не надо переть против рожна, а стараться, чтобы его перед тобой опустили...» — вывод противоположный тому, который обычно приходил на ум Ярошенко.

Письмо Поленова свидетельствует о разногласиях Ярошенко и Ге в передвижнических делах, о несходстве их в образе действий, о разном понимании истины, но не о ссоре. Ссор между ними не было, Ярошенко до самой смерти Ге не разочаровался ни в личности старшего товарища, ни в его искусстве. Ге всегда торжественно, как архиерея, принимали на Сергиевской, а туда «чужим» вход был заказан. После смерти Ге Ярошенко много хлопотал о его посмертной выставке. Знаменательно, что именно к нему обратилась редакция журнала «Артист» с просьбой исполнить для воспроизведения портрет Ге, и Ярошенко сделал портрет пером. На первый взгляд он повторил живописный портрет, но задний план — обстановка мастерской, орудия художества, подмалеванный холст с картиной «Что есть истина?» — отсутствует, черты лица Ге строже, суровее, взгляд тверже.

Толстой. Вокруг портрета

Портрет Льва Николаевича Толстого написан Ярошенко за два месяца до смерти Ге — в апреле 1894 года.

Но приглядываться к Толстому художник начал много раньше — читая его сочинения, общаясь с Чертковым и Ге; он приглядывался к Толстому и по-художнически, по-портретистски — к чертам лица и отображению в них личности, как она ему представлялась.

В 1891 году Ярошенко сообщал в письме к Черткову о новых портретах писателя, выставленных Репиным: портрет Толстого, работающего в яснополянском кабинете «под сводами», ему нравится («надо думать, что это очень схожий портрет»), другой, где Толстой читает, лежа под деревом, показался ему «и неинтересен и непохож» — «в общем, оба они менее интересны, чем прежний, где Толстой пахал землю».

Ярошенко высказывает свое мнение и об исполненном Репиным скульптурном бюсте писателя: «В техническом отношении он выше, чем бюст, сделанный Ге, но я смею утверждать, что последний более похож, несмотря на то, что, как я слышал, окружающие Льва Николаевича обратного мнения».

Сам Толстой, сопоставляя одновременно исполненные бюсты работы Репина и Гинцбурга с исполненным годом раньше бюстом работы Ге, также оказывается не согласен с мнением «окружающих Льва Николаевича»: «Бюст сделал большой Гинцбург — не хорош. Репинский не похож. Не для того, чтобы Вам сказать приятное, а потому, что так есть, — Ваш лучше всех», — писал он Ге.

Двумя десятилетиями раньше Крамской, одновременно окончив два портрета Толстого, выставил их в яснополянском зале и просил самого писателя выбрать лучший. «Я отвечал пошлостью, что не знаю своего лица, — рассказывает Толстой. — Он сказал: „Неправда, всякий лучше всех знает свое лицо“. И в самом деле, в этом случае в человеке есть какая-то внутренняя интуиция — он знает свое лицо». Замечательно, что в отношении бюста Ге внутренняя интуиция Ярошенко совпала с внутренней интуицией Толстого. Бюст Ге, представивший Толстого с лицом суровым и встревоженным, «немного осудительным» (по собственному определению Льва Николаевича), представивший его не «над миром», а «человеком мира», притом человеком, у которого «мир с миром» нарушен, пожалуй, ближе всех из многочисленных изображений Толстого к портрету, который будет написан Ярошенко.

Видимо, Ярошенко впервые встретился с Толстым в тот самый день, когда приехал писать его портрет. Свидетельств о более ранних встречах не сохранилось. Хотя они могли быть в обществе московских художников, у Прянишникова например, которого навещал Толстой и к которому, бывая в Москве, всякий раз заходил Ярошенко. Но после картины «Всюду жизнь» встреча Толстого и Ярошенко предопределена — было бы случайностью, если бы она не состоялась.

Похвальные отзывы о картине позволяли видеть в Ярошенко создателя нового портрета Толстого. Об этом ведутся разговоры. В декабре 1889 года Толстой пишет Т. А. Кузминской: «Ерошенку я, разумеется, очень рад буду видеть, но портрет — неприятно». Месяцем позже он пишет и Черткову: «Ерошенко мы все любим и, разумеется, очень рады бы были его видеть. Но мне всегда страшно, когда человек столько проедет, чтобы повидаться, а я чувствую, что я своей беседой не заплачу ему проезд до первой станции».

О вызревавшем у художника желании написать Толстого знал Третьяков; не исключено, что он пытался помочь созданию портрета, заранее предназначенного Ярошенко в дар галерее. Но решающие переговоры с Толстым вела его дочь Татьяна Львовна, художница и друг художников. 31 марта 1894 года Ярошенко писал ей из Петербурга:

«Многоуважаемая Татьяна Львовна!

Горячо благодарю Вас за Ваше письмо и за сочувствие к осуществлению моего давнишнего желания написать портрет Льва Николаевича.

Буду ждать известия о возвращении Льва Николаевича в Москву и, если что-нибудь особенное не помешает, немедленно приеду».

25 марта Толстой с другой дочерью, Марией Львовной, поехал к Черткову в Воронежскую губернию, на тот самый хутор, где не раз бывал и Ярошенко. На обратном пути Толстой полтора дня провел в Воронеже, в близкой ему семье Русановых. В тот год Толстой много думал об искусстве — о том, что такое искусство, и о его значении для людей. Продолжалась подготовительная работа над трактатом «Что такое искусство?», который будет завершен лишь три года спустя и который, по признанию Толстого, стоил ему пятнадцати лет напряженного труда. У Чертковых он писал предисловие к сочинениям Мопассана, оно было закончено в воронежском доме Русановых (там Толстой устроился работать в детской, за столом, покрытым потертой, изрезанной клеенкой).

В статье Толстой определяет талант как «способность

усиленного, напряженного внимания... направляемого на тот или другой предмет, вследствие которого человек, одаренный этой способностью, видит в тех предметах, на которые он направляет свое внимание, нечто новое, такое, чего не видят другие». Но для создания истинного художественного произведения, кроме таланта, «дара внимания», по мнению Толстого, нужны также: правильное, то есть нравственное отношение автора к предмету; ясность изложения или красота формы (что одно и то же); наконец, искренность, то есть непритворное чувство любви или ненависти к тому, что изображает художник. Толстой приводит в статье (не называя имени собеседника) свой разговор с Репиным о его картине «Крестный ход в дубовом лесу», где «все было превосходно написано, но не было видно никакого отношения художника к своему предмету». На вопросы Толстого, считает ли он эти обряды нужными или нет, любит ли он их или ненавидит, живописец отвечал, что его дело — изображать жизнь, «то, что есть», а не то, что «хорошо или дурно». Разговор о репинском «Крестном ходе в дубовом лесу» возник в статье не случайно; несколькими годами раньше Толстой в беседе высказывал те же мысли, противопоставляя репинскому полотну Ярошенковское — «Всюду жизнь»: «Вот как должен действовать на вас художник...» Эти размышления Толстого могли стать темой его бесед с Ярошенко в дни работы над портретом.

Толстой возвратился в Москву 3 апреля. Мысли о сущности и задачах искусства его не оставляют, на следующий день после приезда он принялся вносить исправления в статью об искусстве, составленную из его высказываний Чертковым.

Ярошенко приехал в Москву 11 апреля и на другой день уже начал портрет. Работа продолжалась две с половиной недели — до 28 апреля: к этому времени портрет был закончен (или в основном закончен). 28 апреля Толстой уехал на лето в Ясную Поляну.

Ярошенко отправился в Москву тотчас после закрытия в Петербурге Двадцать второй передвижной выставки: выставка закрылась 10 апреля с тем, чтобы спустя восемь дней принять зрителей уже в Москве, в залах Училища живописи, ваяния и зодчества.

Главным событием Двадцать второй передвижной была запрещенная картина Ге «Распятие» — последняя его работа. Толстой уже видел «Распятие»: Ге показал ему картину, когда по дороге в Петербург на несколько дней останавливался в Москве. «Распятие» сильно взволновало Льва Николаевича, он расплакался и повторял: «Так оно и было... Так оно все и было...» Вряд ли Ярошенко избежал расспросов Толстого о Ге, о

«Распятия», вообще о выставке. Писательница В. Микулич (псевдоним Лидии Ивановны Веселитской), навестившая в эти дни Толстых, вспоминала: «За обедом... говорили о картинах; не помню, что говорил Ярошенко. Лев Николаевич признался, что не любит Васнецова. Больше всего его интересовали картины Ге, и он спрашивал меня о впечатлении, которое произвела в Петербурге новая картина „Христос и разбойник“» («Распятие»).

Вполне допустимо, что между 18 и 28 апреля Толстой побывал на передвижной выставке и что он побывал там вместе с Ярошенко.

Портрет писался в комнате Татьяны Львовны. Воспоминания В. Микулич передают обстановку сеанса: «После обеда все перешли в комнату Татьяны Львовны. Лев Николаевич снова сел в позу, Ярошенко взял кисть, а я стала читать вслух Льву Николаевичу статью из „Русского обозрения“ о Соловьеве и Розанове. Графиня и Мария Львовна работали; дети вертелись на ковре у ног Льва Николаевича. Во время чтения тихонько отворилась дверь, вошли Бирюков, молодой Оболенский и Екатерина Ивановна Баратынская, подружившаяся с толстовцами и много поработавшая для „Посредника“ в качестве прекрасной переводчицы с иностранных языков. Она подсела к графине, и когда, перестав читать, я машинально прислушалась к их беседе, Екатерина Ивановна спрашивала что-то о Саше, и я слышала, как графиня ответила ей: „Я надеюсь ее выдать замуж раньше, чем ее коснется эта зараза“». (Толстой работал в те дни также над «Катехизисом», систематическим изложением своего учения в виде вопросов и ответов — слова графини Софьи Андреевны, скорее всего, относятся к «Катехизису»; домашние и некоторые из гостей переписывали варианты рукописи, но Софья Андреевна признавалась, что «Катехизис» она не в силах переписывать — настолько он ей чужд и неприятен.)

Соловьев, Розанов, их статьи и статьи о них, занимавшие интеллигентное общество, учение самого Толстого, о наиболее точном и доступном изложении которого он заботится (не исключено также обычное стремление Льва Николаевича обратить собеседника из «петербургской веры» в «христианскую») — все это, как и вопросы искусства, могло обсуждаться в разговорах Толстого и Ярошенко.

27 апреля датированы два больших письма Толстого — воронежским эсперантистам и немецкому экономисту Бернгарду Эйленштейну; 28-м датированы еще пять писем. 28 апреля работа над портретом была особенно напряженной — последний день пребывания Толстого в Москве. Сеанс в этот день, видимо, оказался длительным, и Толстой, сидя перед художником,

диктовал письма. «Пишу не своей рукой и не потому, что болен, а пользуюсь временем, с меня пишут портрет, а я диктую Павлу Ивановичу» (то есть Бирюкову), — сообщал он в письме к воронежскому знакомому Русанову. На другом письме Бирюков сам пометил: «Письмо это я писал под диктовку Льва Николаевича, с которого в это время писал портрет художник Ярошенко».

Мысли писем, произносимых вслух, также могли оказаться темами бесед Толстого и Ярошенко: «всемирный язык» и необходимость взаимопонимания между людьми (письмо эсперантистам); земельный вопрос — «исключительное право на землю людей, не работающих на ней и лишаящих доступа к ней сотни и тысячи бедствующих семей, есть дело прямо столь же злое и подлое, как обладание рабами» (письмо экономисту Б. Эйленштейну); решающая роль личного примера жизни воспитателя в воспитании детей (письмо Федору Алексеевичу Желтову, крестьянину, автору очерков и рассказов); поиски сильнейшего средства воздействия на людей — тема, прямо относящаяся и к искусству, — «для того, чтобы мысли сильно воздействовали на людей, нужно, чтобы они представлялись или в том необработанном первом виде, или выражении, в котором они представляются тому, в душе которого они возникают, или в самом строго и трудолюбиво обработанном виде, до которого мы в состоянии довести их» (письмо Николаю Лукичу Озмидову, знакомому Толстого, разделявшему его взгляды)...

В эти дни Толстой ищет возможности напечатания недавно завершенной антивоенной статьи «Тулон» (в окончательном виде озаглавленной «Христианство и патриотизм»). Статья написана в связи с шумихой, поднятой вокруг пребывания русской эскадры в Тулоне и заключения военной конвенции между Россией и Францией. Толстой доказывал «безумие милитаризма» и гонки вооружений, утверждал, что военные приготовления правительств противостоят интересам большинства людей на земле. Он читал статью знакомым, желая узнать их впечатление. Легко допустить, что появившийся в доме Ярошенко, один из любимых художников и к тому же военный человек (в ту пору уже генерал в отставке), оказался в числе первых слушателей статьи.

...Невозможно воспроизвести беседы Толстого и Ярошенко, но темы их бесед позволительно предположить. Привлекает внимание итоговая запись, сделанная Толстым в дневнике тотчас по приезде в Ясную Поляну: с Ярошенко «приятно сблизился».

28 апреля Ярошенко пришел на вокзал провожать Толстого в Ясную Поляну.

«Приятное сближение» Толстого и Ярошенко продолжалось и

впоследствии, не реализуясь, правда, ни в новых портретах, ни даже в письмах.

В декабре 1897 года Ярошенко сообщает Черткову, что, возвращаясь из Кисловодска, по болезни «не остановился в Москве, как это всегда прежде делал, и не был у Льва Николаевича, которого как раз около того времени ждали в Москву, так как Татьяна и Мария Львовны должны были вернуться из Крыма» — осведомленность, свидетельствующая об известной близости, о возможных личных общениях.

Достоверно известно об их встречах в Петербурге — в феврале 1897 года. Толстой приехал туда, чтобы проститься с Чертковым, высылаемым из пределов Российской империи за опубликование воззвания в защиту духоборов.

7 февраля, в день приезда, Толстой отправился на Сергиевскую, к Ярошенко. Этот факт трудно переоценить. Он равно говорит и о тяготении Толстого к Ярошенко и о каких-то не оставивших «материальных» следов отношениях, установившихся между ними.

Передвижники в ту пору готовились к своей Двадцать пятой выставке. В мастерской у Ярошенко стояла на мольберте близкая к завершению картина «Иуда» — такая тема не могла не заинтересовать Толстого. Ему также должны были показаться любопытными многочисленные этюды, пейзажные и портретные, привезенные Ярошенко из путешествия по Ближнему Востоку. Этюды запечатлели места, где, согласно Евангелию, жил и проповедовал Христос, лица людей, там обитающих.

9 февраля Ярошенко снова увиделся с Толстым в доме Чертковых: там собрались друзья хозяев и почитатели Толстого — все, кто хотел проститься с отъезжающими. Ярошенко пришел раньше других: Анна Константиновна, его «курсистка», была нездорова, и он до появления гостей сидел у нее в комнате.

12 февраля на Николаевском вокзале собралась огромная толпа, чтобы проводить Толстого. Когда Толстой появился на платформе, ему устроили овацию. Знакомые и незнакомые люди подходили к писателю, прощались с ним, пожимали ему руку, выкрикивали добрые пожелания. Трудно допустить, что Ярошенко не был на вокзале.

Скорее всего, это была его последняя встреча с Толстым.

Осенью 1897 года художник, как явствует из приведенного его письма к Черткову в Лондон, по болезни не сумел навестить Толстого, а в июле следующего, 1898 года Мария Павловна отправила Толстым подробное описание смерти Николая Александровича и фотографию его, мертвого, — тоже знак известной близости.

Еще полгода спустя Толстой побывал на посмертной выставке Ярошенко.

Печальная слава неудачного прочно закрепилась за написанным Ярошенко портретом Л. Н. Толстого с того дня, когда он впервые предстал перед зрителями на Передвижной выставке 1895 года.

«Ничего от великого писателя и моралиста», — укорял художника один из рецензентов и указывал причину «неудачи»: «реализм в приемах». В этом суждении — немалая доля истины, хотя общая отрицательная оценка спорна.

Лев Николаевич Толстой на ярошенковском холсте — действительно не «великий» в том расхожем представлении, какое часто связывается с этим определением; и виноват в этом действительно «реализм в приемах».

В хоре критиков, по большей части не принявших портрета, резким диссонансом прозвучал голос защитника Ярошенко, публициста Богдановича: портрет Толстого, написанный Ярошенко, «из всех изображений знаменитого писателя едва ли не самый лучший, хотя при первом на него взгляде вы испытываете некоторое разочарование, — утверждал Богданович. — Перед нами не тот Лев Николаевич Толстой, каким мы его себе представляем. Художник не идеализировал и, по отзыву лиц, видевших графа, достиг поразительного сходства. Пред вами сильный, здоровый старик, с пронизательными глазами, в которых искрятся ум и затаенная ирония. Это не библейский пророк, а то, что называется, „человек себе на уме“... Здесь спорны частные суждения, но есть правда общей оценки.

Портрет действительно прежде всего потому и не понравился, что на первом впечатлении сразу сказывалось разочарование: не тот Лев Николаевич, каким зрители его себе представляли и — что не менее важно — каким хотели его себе представлять.

В самом деле, ничего от великого писателя, моралиста, ничего от пророка, учителя, классика — старый, усталый человек, довольно измученный жизненными обстоятельствами, умудренный жизнью, но не нашедший мира ни в мире, ни в собственной душе, не успокоенный, не смиренный знанием, огорченный и неудовлетворенный тем, что творится вокруг, человек, вопреки общему мнению, не нашедший ответа на главные вопросы, бесконечно задаваемые жизнью. Толстой, написанный с уважением, но без преклонения перед «пророком» и «учителем». В великом писателе и моралисте Толстом художник

подчеркивал черты общечеловеческие; образ несколько снижается до «нас с тобой». Возможно, в портрете обнаружилось и жившее в художнике ощущение ограниченности, незавершенности нравственных исканий Толстого, его проповеди, возможно, выказалось также впечатление от Толстого как от трезвого реалиста-писателя и столь же трезвого реалиста-человека, а не как от познавшего благодать учителя жизни и поднявшегося высоко над простыми людьми пророка, но, возможно, в портрете выявилось и неосознанное стремление сказать, что вот этот обыкновенный человек, как «мы с тобой», — и есть Лев Николаевич Толстой.

В портрете обнаружили трезвость и прямота суждений Ярошенко о людях и явлениях жизни, его художественная программа — «реализм в приемах».

В статье о Мопассане, с которой Толстой, наверно, познакомил Ярошенко, говорится о трагедии французского писателя, видевшего, как движение жизни разрушает его представление о красоте: «Женщина зачем-то уродуется, безобразно беременеет, грязно рождает... Идет жизнь, значит: волосы падают, седеют, зубы портятся, морщины, запах изо рта... Где же красота? А она — все»... Нужно «какое-то другое единение с людьми, со всем миром, — объяснял Толстой, — такое, при котором не может быть всех этих обманов... которое истинно и всегда прекрасно».

Сила толстовского реализма — в отсутствии всякой идеализации, в разоблачении внешней красоты и умении передать прекрасное без страха перед привычными внешними признаками безобразия.

В дни, когда писался портрет, Толстой хлопотал о создании биографии Евдокима Никитича Дрожжина, сельского учителя, отказавшегося от военной службы, сданного в дисциплинарный батальон и умершего в тюрьме. Над книгой «Жизнь и смерть Е. Н. Дрожжина» работал сотрудник «Посредника» Евгений Иванович Попов. Дрожжин в книге должен был как бы канонизироваться — тем замечательнее совет (установка!), который Толстой дает автору биографии: «Для описания людей как образцов для жизни нужнее всего не забывать элемент человеческий, слабостей, в деле Дрожжина тщеславия даже...» Толстой не верит, что на людей способно сильно подействовать «описание святого без слабостей». В этой установке — торжество «реализма в приемах», за который упрекали портрет, написанный Ярошенко, те, кто ожидал увидеть на холсте канонизированного Толстого, «святого без слабостей», и который роднит искусство Толстого и искусство Ярошенко.

Творческая установка Толстого укрепляла Ярошенко в его тяготении к трезвому, с явным преобладанием «элемента человеческого», портрету.

Студент-медик Русанов, сын воронежского приятеля Льва Николаевича, в том же 1894 году посетивший писателя, запомнил ужин у Толстых. Льву Николаевичу подали овсяную муку, кастрюльку и спиртовую лампочку, он сам приготовил себе кашу и стал с аппетитом есть. «Я невольно следил за ним, — рассказывает Русанов, — и помню, как двигался его большой нос при движении его беззубых челюстей и как в этом вдруг стала видна его старость». Толстой, написанный Ярошенко, не меньше *старик*, чем «здоровый и сильный» (по определению критика).

Толстой в те дни, когда писался портрет, озабочен и опечален, душевное спокойствие утрачено. Мир в душе (да и был ли?) «отравлен» отсутствием духовной близости с детьми, энергичной «заботой» Софьи Андреевны, чтобы детей не коснулась «эта зараза», то есть учение; главное же, уясняя себе положение свое, своих последователей, людей близких по духу, по мировоззрению, Толстой, как всегда, беспощадно правдив: «Приготовились к делу, к борьбе, к жертве, а борьбы и жертвы и усилий нет, и нам скучно» (записал он в дневнике 21 апреля 1894 года — в самый разгар работы над портретом).

Взгляд у Толстого на ярошенковском портрете не потухший, не иронический — наоборот, скорбный. Но этот невеселый, задумавшийся над жизненными невзгодами старик — Лев Николаевич Толстой.

В позе есть общее с портретом Крамского (она почти зеркально повторена), но при этом поза Толстого на ярошенковском портрете несколько напряжена, «не устроена», неудобна. Взгляд, устремленный прямо на зрителя, блуза, кресло напоминают широко известные портреты Крамского и Репина. Зрители, рецензенты, увидя ярошенковский портрет, тотчас принимались сравнивать, сопоставлять, противопоставлять; но само сопоставление, противопоставление подтверждает, подчеркивает — *Толстой*.

«Как труден горный путь». Владимир Соловьев

Портрет Толстого, предназначенный в дар Третьяковской галерее, оказался причиной размолвки Ярошенко с Третьяковым.

Третьякову портрет не понравился, и он сообщил об этом художнику с обычной, не сдобренной любезностями откровенностью: «Вы даете портрет Л. Н. Толстого в дар галерее, как было обещано, и я Вам глубоко благодарен, но портрет этот меня не удовлетворяет; я при первом свидании с ним у Вас заметил о позе, показавшейся мне натянутою, но потом каждый раз, когда я видел вновь портрет, — находил его менее и менее удовлетворяющим меня; посему нет ли возможности вместо него дать портрет В. С. Соловьева? Это меня очень обрадовало бы, т. к. и портрет превосходный, и личность очень интересная и крупная».

Ярошенко, наверно, обидела третьяковская оценка портрета, огорчила непременно, самолюбие его было уязвлено, странная же просьба собирателя, отказавшегося от дара, — заменить подношение, которое ему не по душе, другим, более для него привлекательным, Ярошенко возмутила. О чем он в свою очередь сообщил Третьякову с обычной, не сдобренной любезностями откровенностью: «Я исполнил данное Вам давно обещание написать портрет Л. Н. Толстого. Хорошо я написал этот портрет или худо — не мне судить; во всяком случае, я не мог иметь намерения исполнить его плохо и могу только пожалеть, что Вас моя работа не удовлетворяет. Что же касается Вашего предложения, то я был им крайне озадачен и до сих пор не могу понять, что общего может быть между правом получить портрет Л. Н. Толстого и правом выбрать любую вещь, какая Вам понравится. Первое право я мог Вам дать тем охотнее, что написать Льва Николаевича я сам очень желал, тогда как второе я никогда и ни при каких условиях никому дать не мог и не дам».

Конечно, в письме Третьякова портреты соседствуют случайно, внутренней связи между ними для Третьякова нет; оба портрета были показаны на Передвижной выставке 1895 года, Ярошенко на выставке был, по существу, представлен лишь этими двумя портретами, ничего другого привлекательного Ярошенко не выставил — Третьяков, отказываясь от изображения одной интересной и крупной личности, просит изображение другой: то, что стояло рядом. Но для Ярошенко почти одновременная работа над обоими портретами, их появление на одной выставке, рядом,

наверно, не случайны, для него между портретами, видимо, существует внутренняя связь, соседство внутреннее.

В. А. Прытков, серьезнейший исследователь творчества Ярошенко, называет портрет философа и писателя Владимира Сергеевича Соловьева «бесспорно лучшим портретом Ярошенко 1890-х годов», но сетует, что портрет написан «без ноток критического отношения». «Не будучи религиозным человеком, — объясняет исследователь, — Ярошенко не видел, однако, реакционной сущности взглядов философа-мистика — недаром Соловьев был частым посетителем ярошенковских „суббот“». Но такой подход к оригиналам Ярошенко и других художников прошлого потребовал бы «ноток критического отношения» едва не в каждом созданном ими портрете.

Соловьев для Ярошенко не столько автор философско-религиозных трудов, сколько человек, остро и открыто осуждавший мрачные явления действительности, человек, публично, с профессорской кафедры потребовавший помилования первомагтовцев, приговоренных к смерти за убийство Александра Второго, автор письма против травли евреев, которое вместе с ним подписали другие видные представители русской интеллигенции и между ними Лев Толстой, искренний лирический поэт и вместе поэт-сатирик, создатель злых эпиграмм на реакционнейших представителей власти — их, а не революционеров, не студентов, не инородцев он считал «нашими внутренними общественными врагами».

«Многие догматические взгляды Соловьева окутаны густыми, иной раз почти непроницаемыми метафизическими туманами, — писал Короленко, — но когда он спускался с этих туманных высот, чтобы прилагать те или другие основные формулы христианства к текущей жизни, он был иной раз великолепен по отчетливой ясности мысли и по умению найти для нее простую и сжатую формулу».

Владимир Соловьев был для современников одним из честнейших людей эпохи, не принимавшим «неправильного» административного, экономического и духовного уклада жизни, вслух негодовавшим и напряженно искавшим путей к новым, совершенным формам человеческого общежития. В философских трудах Соловьева современники вычитывали эти напряженные искания, тревожное биение сердца, боль души. Не случайно сочинения Владимира Соловьева, как и сочинения Льва Толстого, было запрещено читать публично, в частности на заседаниях Общества любителей российской словесности, а на письмо Соловьева о травле его работ и запрещении издавать их Александр Третий наложил резолюцию: «Сочинения его

возмутительны и для русских унижительны и обидны».

Нынешний исследователь замечает, что имя Соловьева было «в официальных кругах столь же неприемлемым, как имена Л. Толстого, Чернышевского, Герцена».

Но и Репин ставил рядом имена Чернышевского и Владимира Соловьева, отмечая, конечно, не общность их мировоззрения, но известную общность их судеб: Чернышевский был убит самодержавием, «и Владимиру Соловьеву грозило это погребение заживо, и его частью умертвили»...

Для уяснения отношения Соловьева к художникам и художествам немаловажно знать о его высокой оценке диссертации Чернышевского: Соловьев видел в ней «первый шаг к положительной эстетике» и призывал «отвергнуть фантастическое отчуждение красоты и искусства от общего движения мировой жизни».

Кони писал о необходимости таких людей, как Владимир Соловьев, людей совершенной честности и искренности, мучительных (ради всех) духовных поисков, в эпоху, «когда нравственное содержание жизни умалется до крайности».

Современники Соловьева неизменно подчеркивали его необычность на фоне обывательской — всех рангов и сословий — «толпы» восьмидесятых — девяностых годов. И дело не в одной лишь странности его поведения и поступков, но в его полнейшей несопоставимости с этой «толпой», непринадлежности к ней. «Фигура казалась силуэтом, до того она была жутко непохожа на окружающее... — рассказывал Александр Блок в статье о Владимире Соловьеве, озаглавленной „Рыцарь-монах“. — Шествие этого человека казалось диким среди кучки обыкновенных людей».

Блок писал о глумлении и ненависти, с которыми среднее петербургское общество «как бы выпирало» Соловьева из жизни, и объяснял причину: «Все непохожее на обыкновенное всегда странно и обидно, а в лучшем случае — отвратительно и страшно».

Репин также вспоминал несовместимость Соловьева с окружающим; в воспоминаниях Репина интересен взгляд художника: «Ему совсем не шло европейское платье; даже длинный черный сюртук... Одеть бы его в хитон первых христиан; нет, еще лучше: магом, астрологом, Фаустом или в профессорскую мантию Эдинбургского университета. Да, костюм среднего интеллигента на В. С. Соловьеве, особенно на улице, производил на меня и после всегда ущемляющее впечатление. Ой, эта темно-серая поношенная крылатка и этот котелок, котелок! На этой дивной голове, так великолепно украшенной красивыми

черными, а потом уже с проседью, пышными прядями локонов... И глаза Христа, — где-нибудь на улице Петербурга, чуждые всей сутолоке, — устремленные всегда в бездонное небо и отражающие в себе только бесконечность вселенной... Всякий случайный прохожий, если только нечаянно попадал взглядом на его необыкновенную фигуру с такими одухотворенными глазами, уже не мог оторвать своих глаз и уносился за этим интересным проезжим, и нежитейские думы охватывали его тогда надолго: не раз я был очевидцем такой немой сцены»

Ярошенко передал единственность, непохожесть Соловьева. Он со всеми и сам по себе. Замечателен его взгляд на ярошенковском портрете: сосредоточенный и отстраненный, устремленный *куда-то* — в себя и в неведомые глубины жизни, духа, истины, лишь одному ему видимой, но, кажется, и ему она не открывается до конца. Во взгляде Владимира Соловьева, писал Блок, «была бездонная синева: полная отрешенность и готовность совершить последний шаг».

Взгляд главным образом и отличает ярошенковский портрет Владимира Соловьева от написанного десятью годами раньше Крамским. Есть, конечно, различие и в лице, волосах, бороде, и в позе, хотя Соловьев и у Крамского — в кресле, заложив ногу на ногу; это одна из характерных поз Соловьева — в мягком кресле и нога на ногу (сразу бросаются в глаза его острые колени и вместе вся его высокая худая фигура). Но главное отличие — взгляд. У Соловьева, написанного Крамским, взгляд острее, не так отчужден, не так самоуглублен, толстая книга, лежащая на коленях, — объяснение напряженного взгляда: идет колоссальная умственная работа, осмысление некоего материала («сюжет» портрета). Соловьев у Ярошенко не обдумывает — просто думает, мыслит, ушел в одному ему доступную область мышления, в свою вселенную; во взгляде Соловьева, написанного Ярошенко, тот «чистый дух», который видел в этом взгляде Блок. Десять лет между портретами Крамского и Ярошенко для Соловьева — десять лет бесконечных поисков, когда истина, до которой, казалось, рукой подать, в следующее мгновение вновь отодвигалась в бесконечную, непреодолимую даль, а жизнь, мучительная и неправильная, требовала открытия истины, которая даровала бы людям жизнь духовную и счастливую.

Соловьев на ярошенковском портрете одет в темный закрытый сюртук, который, скорее, хочется назвать не «сюртуком», а вообще «одеждой»; сюртук как бы только помечен, Ярошенко, видимо, чувствовал чуждость Соловьеву ординарного костюма средних петербургских кругов, которые глумились над ним и чурались его. Одежда не скрывает всеми замечавшейся

аскетической худобы тела, худоба подчеркнута тонкостью рук, сильно вылезших из рукавов. Эти тонкие руки, такие же тонкие черты лица, бледные щеки, высокий светлый лоб выявляют возвышенность идей, глубину и одухотворенность помыслов и необыкновенную чистоту Соловьева, «светившуюся — по меткому выражению современника — сквозь тонкие полупрозрачные черты его хрупкого тела». Лишь тяжеловатые губы придают его лицу некоторую плотскость, не дают забыть земного происхождения пророка.

«Святое беспокойство в искании и уяснении себе правды» (как определяли современники жизнь этого человека) привлекало к Владимиру Соловьеву, как и к Льву Толстому, людей многих и разных, из числа тех, кто искал истину рядом с ним, и тех, кто уважал в нем искателя истины и человека, протестующего против всего, что представлялось ему неистинным или препятствием на пути к истине.

У Ярошенко с Соловьевым были отношения давние. Соловьев, в самом деле, частый посетитель «суббот», в Кисловодске он тоже гостит. Личность и внешность Соловьева манят художников, при первом же взгляде на него так и хочется мысленно «устраивать» портрет на холсте. Но Ярошенко, которому вроде бы ничего не мешало в любую минуту взяться за портрет, странно медлил. Написал, пока суд да дело, сестру Владимира Соловьева, Поликсену, начинающую художницу и поэтессу, печатавшую стихи под псевдонимом *Allegro* (у Поликсены Соловьевой на портрете, великолепно написанном Ярошенко, тот же глубокий, но только широко открытый людям взгляд, та же тяжеловатая складка губ). Ярошенко не однажды мог написать Соловьева, но не писал, — он словно раз и навсегда «уступил» этот портрет учителю Крамскому. Искрой, воспламенившей заготовленный материал, стал портрет Толстого: после встречи с Толстым Ярошенко написал назревший портрет Соловьева быстро и решительно.

Ярошенко расстался с Толстым 28 апреля 1894 года, все лето Соловьев тяжело болел, осенью он уехал в Финляндию, где оставался и зимой 1895 года (которым датирован портрет), 17 февраля 1895 года открылась очередная передвижная выставка — Ярошенко показал на ней портреты Льва Толстого и Владимира Соловьева.

Скорее всего, он успел написать портрет в короткий промежуток между поездкой к Толстому и болезнью Соловьева или в столь же короткий промежуток между болезнью Соловьева и отъездом его в Финляндию. В общем-то, если художник внутренне готов к работе и работа ладится, портрет можно

написать быстро, но Ярошенко словно нарочно выбрал самый скупой отмеренный срок, самое неудобное время из многих лет, отпущенных ему на портрет Соловьева.

3 мая 1894 года, приехав из Москвы в Ясную Поляну, Толстой записал в дневнике: «Провожали нас Соловьев и Ярошенко...» Значит, в Москве, пока шла работа над портретом Толстого, Льву Николаевичу не только читали вслух статью о Соловьеве (что могло послужить толчком к размышлениям о Соловьеве и темой бесед о нем), значит, Толстой и Соловьев встречались в дни, когда писался портрет. Им и прежде приходилось видаться, но встреча в апреле 1894 года их, кажется, особенно сблизила. Два с половиной месяца спустя Соловьев отправил Толстому письмо:

«Дорогой Лев Николаевич! После того, как мы расстались, я был очень болен — истекал кровью так сильно, что напугал доктора, который и прописал мне множество лекарств; но так как я купил их только из вежливости, а от пользования ими воздержался, то и выздоровел своевременно...»

(Такое начало не могло не доставить искреннего удовольствия Льву Николаевичу с его отношением к медицине и докторам, часто выражавшемся в весьма схожих репликах; хотя, добавим, Соловьев ликовал преждевременно — он тут же опять тяжело заболел.)

«Эта болезнь вместе с некоторыми другими обстоятельствами, — продолжал Соловьев, — задержала до сих пор два обещанные мною дела: 1) изложение главного пункта разномыслия между мной и Вами и 2) систематическую хрестоматию из Ваших религиозно-нравственных сочинений...».

Договоренность выяснить главный пункт разномыслия так же говорит о сближении, как и желание Соловьева составить хрестоматию из сочинений Толстого. Для хрестоматии, кстати, Соловьев просит прислать текст статьи «Христианство и патриотизм» («Тулун»), с содержанием которой он хорошо знаком (видимо, статья была читана ему в Москве).

Вскоре, оправляясь от новой тяжелой болезни, Соловьев опять пишет Толстому — он боится далее откладывать важный разговор о пункте разномыслия.

Наконец, еще несколько месяцев спустя, он пишет Толстому о желании покончить с разногласиями между ними, сообщает о работе над сводом мыслей Толстого, о намерении вскоре снова увидеться. Толстой помечает в дневнике: письмо «от Соловьева очень ласковое».

«Уверен, что разногласия между нами не будет, — отвечал Толстой. — А если бы случилось, то давайте вместе стараться, чтобы его не было, и для этого работать, не убеждая другого, а

проверяя себя. С Вами, мне всегда казалось, что мы должны быть согласны и вместе работать... И мне с Вами легко, потому что я вполне верю в Вашу искренность».

Год 1894-й был, кажется, годом наибольшей близости двух искателей истины. Начало этой близости положила апрельская встреча в Москве — Ярошенко был свидетелем, участником встречи, был у истоков близости. Эта встреча, возможно, больше прежнего сблизила Соловьева и с Ярошенко: третий всегда дорог, когда знает отношения двух. Портрет Толстого, в известном смысле, потянул за собой портрет Соловьева. Они очень отличны, эти портреты. Общечеловеческое, даже общемирское в Толстом противостоит исключительности, отмеченной в Соловьеве. Толстой написан вдумчиво, с вниманием, но без пафоса; в Соловьеве пылает, сжигая его, страстный пламень — внутренний пламень роднит его с образами прежних ярошенковских портретов, со Стрепетовой, с Салтыковым-Щедриным, но, в отличие от них, в Соловьеве нет внутренней завершенности, цельности. В нем, как и в Толстом, написанном Ярошенко, больше поисков, чем найденного, до истины далеко, может быть, бесконечно далеко, да и верен ли путь.

Соловьев писал:

«В тумане утреннем неверными шагами
Я шел к таинственным и чудным берегам.
Боролася заря с последними звездами,
Еще летали сны — и, схваченная снами,
Душа молилася неведомым богам...»

И продолжал:

«В холодный белый день дорогой одинокой,
Как прежде, я иду в неведомой стране.
Рассеялся туман, и ясно видит око,
Как труден горный путь и как еще далеко,
Далеко все, что грезилось мне...»

Чертово колесо

Небольшое полотно «На качелях», написанное сразу следом за картиной «Всюду жизнь», не похоже ни на одну другую работу Ярошенко.

Ни мглы, ни дождя, ни промозглой сырости — ясный летний день, и нет бесконечных петербургских стен, каменных, давящих, серых, сырых: весь холст — небо, ярко-синее в ярко-белых громоздящихся кучевых облаках; могуче поворачивается, словно катится по небу, деревянное «чертово колесо», а в открытой кабине, которая к тому же раскачивается вперед — назад, взлетая к облакам, — парочка — загулявший солдат-молодец и принарядившаяся по случаю праздника служанка — кухарка или горничная.

Говорят, Ярошенко, впрямь, писал картину, нагнавшись на гулянье, — по одним сведениям, в Калужской губернии, по другим — в Кисловодске; как бы там ни было, то, чего Ярошенко достиг в пейзаже — *в кавказском пейзаже*, — в картине вылилось: простор, много воздуха, чистый, звонкий цвет.

«На качелях», в отличие от других картин Ярошенко, картина веселая, юмор ее не надуман, натурален, не исключает, а подчеркивает сочувствие художника своим героям. Картина вообще очень естественная; настроение, в ней переданное, не привнесено, а идет как бы из нее.

«На качелях» — не однофигурная картина. Героев всего двое, солдат да служанка, но по задаче и по решению картина в полном смысле слова многофигурная: художник сумел естественно и точно передать *взаимоотношения* героев, достаточно полно сказать о каждом и обоих вместе.

Герои картины также не похожи на обычных ярошенковских — тех, мимо кого художник «сегодня» не мог пройти, не запечатлев на холсте для «завтра», для истории. Конечно, веселая парочка на качелях — люди определенного времени; солдат в обмундировании, введенном при Александре Третьем, женщина в одежде простой горожанки восьмидесятых годов, но *время*, эти самые глухие годы, трагическим, суровым, беспощадным летописцем которых был и считал своим долгом быть Ярошенко, почти не обнаруживает себя в веселой, беспечной, наполненной светом, цветом, воздухом картине.словно взмывшая в небо кабинка «чертова колеса» на какое-то мгновение (которое схватил, «остановил» художник) вырвала этого солдата, эту женщину из «сферы земного притяжения», сообщила им черты всеобщности, подвинула их к вечности. В самом деле, живая,

подсмотренная, сегодняшняя сценка — и вместе сюжет, впрямь, едва ли не вечный, уходящий корнями в народное уличное представление, сказку, притчу: когда, в какие времена служивый не любезничал со служанкой? И все это, сегодняшнее и вечное, так естественно сплелось одно с другим, так просто, ненарочито выплеснулось на холст.

Стасов объявил «На качелях» лучшей (вместе с «Заключенным») картиной Ярошенко. «Меня бог знает как порадовало, — объяснял он, — что и г. Ярошенко опять поворотил к такому роду живописи, который всего свойственнее его таланту: это изображение действительности, как она есть, без фальшивого пафоса, без надуманности, без искусственного искания глубин...». Тут несколько неожиданно это «опять поворотил», тем более, что, пересказывая сюжет картины «На качелях», Стасов называет одним из главнейших ее достоинств отсутствие «трагической, потрясающей ноты». Но трагическое, потрясающее свойственно и дорого натуре Ярошенко, дарованию его.

Он страдал, чувствуя, как нечто неотъемлемо ярошенковское ушло из картины, его смущали похвалы иных критиков, одобрявших картину за то, что в ней («слава богу») нет этого «трагического, потрясающего», нет «искания глубин», он наивно, будто оправдываясь, объяснял близким, а больше, кажется, себе, что вложил в картину затаенную мысль — изобразить желание трудовых людей забыться от жизненных тягот: если же такая мысль не угадывается, если бесхитростный юмор, солнечный свет, синий простор неба, радующая глаз яркость одежд взяли верх, то это помимо его, Ярошенко, воли. Он страдал от того, что для другого — радость: когда картина «помимо воли», словно сама по себе пишется, когда сюжет сам по себе развивается, герои сами действуют, когда все в ней «помимо воли» художника начинает жить само по себе. «Поворот», обрадовавший Стасова, не ознаменовал какой-либо решающей перемены в натуре и даровании Ярошенко, в его взглядах на искусство, а следовательно, и в самом его искусстве. В незаданности, в непосредственности своей «На качелях» и правда, быть может, лучшая из картин, созданных Ярошенко, но менее «ярошенковская», чем иные заданные и хуже исполненные: скорей, счастливая находка, чем ступенька, этап в его творчестве.

Стасов увлекался: «изображение действительности, как она есть» не свойственно таланту Ярошенко. Ему необходимы затаенная мысль, обобщение, «иероглиф», нужен пафос (эпитет отнесем за счет увлеченности Стасова), нужна надуманность, если понимать под этим словом идейную заданность произведения, нужно «искание глубин», — ничего не поделаешь, таково дарование, такова личность художника, недаром Ярошенко остался в русском искусстве «Заключенным», «Кочегаром», «Курсисткой», «Студентом», «Всюду жизнью» — всем, где ему удавалось подняться до «иероглифа», не просто кусок жизни ухватить на полотно, но раскрыть в нем общественное явление и занести его на страницы истории.

Вспоминая «На качелях» и некоторые другие картины, написанные Ярошенко в последние годы жизни, Рерих видел в них «дополнение к первоначальным сюжетам», полагая, что они «округлили художественную личность» Ярошенко. Но все-таки — «дополнение», не более того. «Округлили» — но личность была не в них.

«Ярошенко к концу своей жизни все больше и больше удалялся от „сюжетности“, стараясь передавать попросту действительность, — отмечал Бенуа. — К сожалению, не обладая достаточным материалом, он не произвел в этом роде ничего действительно прекрасного в художественном отношении».

Примечательно сопоставление: старался «передавать попросту действительность» — и «не обладал достаточным материалом». Материал, казалось бы, огромен и разнообразен, как сама действительность, которую остается *попросту* передавать, — ан нет, в огромной и разнообразной действительности Ярошенко *для себя* достаточного материала не находит. Секрет, похоже, не в том, что Ярошенко удалялся от «сюжетности», а в том, что не находил в действительности достаточного материала для *своих* сюжетов.

Он много путешествует, видит то, чего не видят другие, действительность открывает перед ним необыкновенные, подчас неожиданные картины, но итог его путешествий — точные пейзажные этюды и этюды портретные, в которых больше чувствуется этнографический интерес, чем стремление к раскрытию изображаемой личности.

Возвратившись из Палестины, он интересно рассказывал о путешествии в письме к Черткову; одно из самых сильных впечатлений — русские паломники, «бабы и лапотники»,

пришедшие поклониться святым местам: сколько сцен «и положительных, и отрицательных», и непременно наводящих на серьезные раздумья. «Не раз я жалел, — писал Ярошенко, — что до сих пор не нашлось художника-литератора, который бы проехал с паломниками, прожил их жизнью, познакомился с тем, что они несут в святые места и что выносят оттуда, передал бы все разнообразие типов, которое даже при поверхностном взгляде вас поражает; много бы интересного сделал и сообщил хороший наблюдатель, и время для него не было бы потерянным». Вот так штука! Был среди паломников, видел, наблюдал, глубоко думал («что они несут в святые места и что выносят оттуда»), убежден в том, что вокруг происходит нечто поразительно интересное и серьезное, и лишь сожалел, что не нашлось художника, который бы запечатлел все это. Бродил возле редкостных, никем доселе не тронутых сюжетов — и не увлекся, не взялся, хотел отдать другим. Добро бы привез из путешествия что-нибудь свое, особое, от чего не считал себя вправе отступить ради самых интересных и выигрышных тем и сюжетов, а то ведь выставил по приезду ординарные этюды (такое всякий художник на его месте мог бы увидеть и написать): «Негр», «Бедуин», «Араб», «Еврей», «Феллах», «Иерусалим», «Мертвое море» да полтора десятка видов святых мест.

Значит, не всякая действительность была ему нужна как художнику и не попросту передавать ее испытывал он потребность.

Недолгая жизнь Ярошенко клонится к закату, картины, составившие *ярошенковское* в русском искусстве, — уже прошлое, но именно эти картины, руганные за тенденцию, за исполнение, обреченные критиками на недолговечность, по-прежнему образуют славу Ярошенко и его художественную личность, лишь «округленную» всем остальным, что он сделал. И лихой эпиграммист девяностых годов Мартьянов невзначай для себя знаменательно выбалтывает это, посветив Ярошенко две строчки в своей недаровитой книге юмористических виршей:

«Художник, давший нам портреты разных лиц:
Самоубийц, колодников и невских львиц...»

Мрачные сюжеты

«Всюду жизнь» — последняя героическая картина Ярошенко; ее герои не борцы — жертвы, но их героизм, их борьба и победа в нравственной высоте: сохранили себя, душу сберегли.

Героическое — могучее, сильное, неодолимое — остается для Ярошенко в пейзаже: горы устремляются в небо, снеговые вершины сияют чистотой и недоступностью, неколебимо стоят подвластные лишь тысячелетиям каменистые скалы, горные озера бездонны, горные реки, холодные и прозрачные, упрямо пробивают себе путь.

«На качелях» — холст, где на фоне огромного неба удалой солдатик амурничает с кухаркой, — появился на выставке в обрамлении двадцати двух пейзажей, привезенных из очередного кавказского путешествия: Эльбрус, горная река, ущелье, озеро.

Накануне Передвижной выставки 1890 года Ярошенко на заседании жюри Товарищества отдал свой голос сразу за две работы, многим показавшиеся взаимоисключающими: за картину Ге «Что есть детина?» и за нестеровскую «Видение отроку Варфоломею». Старый товарищ Ярошенко Ге и молодой его друг Нестеров нашли в действительности свой материал и пробивали свой путь. Это звало к раздумьям. Сам Ярошенко на этот раз ничего не выставил — два малозначительных частных портрета и только.

Зато в 1891 году он выставил сразу две картины — «В теплых краях» и «Проводил», обе однофигурные, выражающие, по определению рецензента, «страдание и страдание».

Про «страдание» в картинах Ярошенко писали много и с разными интонациями: раздраженно, осуждающе, иронически, сочувственно. «Причины всегда неизвестны — страдания из-за выеденного яйца» — и такое писали.

«В теплых краях» — снова Анна Константиновна Черткова, но то случилось с прежней «курсисткой», бодрой, здоровой, уверенно стучащей каблучками! Тяжело, безнадежно больная женщина, обложенная подушками, укутанная одеялом, печально доживает в кресле на балконе кисловодской дачи.

«Проводил» — одинокий старик на опустевшем перроне: поезд отошел, еще висят под перекрытием вокзала густые клубы пара, уходят прочь другие провожающие, носильщик сметает сор с каменных плит перрона, поодаль, заложив за спину руки в белых перчатках, стоит безразличный полицейский — старик застыл в неподвижности возле того места, где только что была площадка вагона или вагонное окно... Кто-то из рецензентов

предположил (иронизируя, конечно), что старик проводил в теплые края ту самую чахоточную, что сидит в кресле на Кисловодском балконе.

Но сохранился карандашный набросок к картине «Проводил». Набросок многолюднее картины: вместо старика на рисунке старушка, ее держат под руки двое мужчин, на перроне кроме них еще провожающие — молодая женщина, какие-то военные на первом плане; всего же интереснее, что поезд отошел не от того перрона, где старушка, а от соседнего, отделенного линией рельсов и еще одной платформой, и на той дальней платформе выстроилась лицом к провожающим цепь солдат. Набросок датируют 1887 годом — это год напряженной работы над картиной «Всюду жизнь». В замысле обоих произведений угадывается связь (не с зарешеченными ли окнами вагон провожала старушка?), но, вернувшись к замыслу картины «Проводил», Ярошенко убрал все лишнее, а вместе, на этот раз, кажется, и нужное.

Нелепо упрекать Ярошенко в том, что взгляд его был обращен на страдания человеческие: он «не мог не слышать», как хорошо сказал о нем Рерих. Страдание, переданное художником, выражая время, так же заносится на страницы истории.

В пристрастии к «страданию» обвиняют художников обычно сытые, которые голодных не разумеют и которых вид голодного раздражает, и бодряки-теоретики, пристроившиеся у сытых на краю стола. Михайловский, защищая «мрачные сюжеты» Ярошенко, писал о художнике: он «страдал тем, что у нас иронически называется совсем не смешными словами: „гражданская скорбь“. Упрек заезженный и уже потому нелепый, что бросающие его обыкновенно ничего не имеют против „гражданской радости“.

Еще в начале восьмидесятых годов Ярошенко выставил картину „Мать“. Картина не сохранилась, следы ее затерялись еще при жизни художника, о содержании картины позволяют судить эскизные рисунки и скупые газетные отзывы: молодая мать глубоко задумалась над беззаботно играющим у ног ее ребенком. Сергей Глаголь в статье о Ярошенко объяснял, что замысел „Матери“ возник у художника, „когда в печати был поднят вопрос о затруднениях, которые встречает каждый, желая дать детям образование, о произволе, выбрасывающем сотни и тысячи молодых людей из учебных заведений в столь и не столь отдаленные места, о массе заключенного в тюрьмы юношества и т. п.“. Но в альбоме Ярошенко сохранились и другие наброски: молодая мать радостно и беспечно поднимает ребенка, высоко подбрасывает его. Замыслы, видимо, были разные, но победил,

осуществился в картине тот, в котором жила боль времени, „гражданская скорбь“.

Показать средствами искусства страдание трудно: рядом опасной тенью непременно маячит сентиментальность. Образ страдания набирает высоту и силу, поднимаясь от частного к общему, когда в нем переплавляются сегодняшнее и вечное. Сентиментальность снижает образ, если художник не сумел подняться над частным.

„На измучивший всех вопрос нужен и мучительно-сильный ответ, а хватит ли у нашего брата внутреннего содержания?“ — писал Чехов старику Григоровичу, когда тот предложил ему тему для рассказа — самоубийство семнадцатилетнего мальчика. И объяснял: „У людей Вашего поколения, кроме таланта, есть эрудиция, школа, фосфор и железо, а у современных талантов нет ничего подобного“.

В Ярошенко были и „эрудиция, и школа, и фосфор, и железо“, но действительность, в которой героическое стало исключением, а „героизм“ стал символом прошедшей эпохи, не подносила ему материала для приложения сил. Ярошенко искал черты повседневности, которые должны быть занесены в историю, но эти черты были чужды, не свойственны его таланту.

Чехов говорил, что изображать страдания „горемык“ следует холодно, не обсахаривая, не стараясь разжалобить читателя. „У вас: „трогательно было видеть эту картину“ (как швея ухаживает за больной девушкой). А надо, чтобы читатель сам сказал бы: „какая трогательная картина...“, — объяснял он Щепкиной-Куперник.

Ярошенко с его „фосфором“ и „железом“ умел без жалости написать узника в одиночке, искалеченного кочегара у печи — и тревожил сердца зрителей, он умел с протокольной неумолимостью написать покончившую с собой после обыска курсистку, но „скучные истории“ героев „пестрых рассказов“ и „сумерек“ поднять до обобщения, до иероглифа“ не умел. Не его, не ярошенковское время стояло уже на дворе, не на его долю выпало писать новые исторические портреты.

„Проводил“ — одинокий старик на вокзале, не более. Опустевший перрон написан очень выразительно, он подчеркивает одиночество старика, но не углубляет, не обобщает образ (еще трогательнее видеть ту картину — всего лишь). Михайловский полагал, что художник, боясь пересола, впал в недосол», «трусил сентиментальности» и оттого сделал лицо старика недостаточно трагическим. Но хорошо, что Ярошенко хватило такта не следовать совету Михайловского, что он «трусил», — картина и так сентиментальна, и сентиментальность

ее не в подробностях, а в необобщенности «трогательного» замысла.

«В теплых краях» — красивая картина, написана с чувством, в ней есть и грусть безнадежно больной и элегическое настроение человека, с особой остротой ощутившего свое место в природе... Настроение у Ярошенко выношенное, выстраданное — последние годы жизни он страдал тяжелой горловой чахоткой, часто болел: «Месяца полтора представлял из себя почти неподвижное и ни на что не пригодное тело, — писал он Чертковой, — мог только лежать или сидеть в кресле, в подушках... как Вы на той картине, что я с Вас писал»...

Но «женщина в подушках» получилась красивой дамой с утонченно правильными чертами лица (в котором выразилось не столько страдание ее или художника, сколько желание, чтобы вышло «трогательно»), с тонкими, изящными руками, которые она держит несколько напоказ; пейзаж написан в приглушенных тонах, линии и краски его успокоены, притишены, излюбленные Ярошенко могучие, грозные образы природы уступили место красивому виду, в значительной части скрытому окружающими балкон деревьями и кустарником, на балконе вдоль белых мраморных перил поставлены садовые растения в кадках, приятные розовые цветы радуют глаз.

Примечательно, что люди, знакомые с Чертковой, никогда (при всем внешнем сходстве с оригиналом) не узнававшие ее изображения в «Курсистке», встретили снабженную более сложным сюжетом картину «В теплых краях» просто-напросто как портрет. Репин спешит поделиться с Чертковым: «Здесь на выставке изображение Анны Константиновны (работы Ярошенко) выздоравливающей очень мне понравилось. Выразительно и тонко написано. Прекрасная вещь». И Толстой, увидевший «В теплых краях» уже на посмертной выставке Ярошенко, именует картину в письме к Черткову не так, как назвал ее художник, как она значилась в каталоге (хотя рядом упоминает про «Курсистку»), а — «Гая в Кисловодске» (Галей звали Анну Константиновну близкие). Зрители, с Чертковой незнакомые, просто жалели трогательную красивую даму, которой, должно быть, суждено покинуть окружающую ее красивую жизнь. Может быть, для самого Ярошенко и в этом сюжете таились мотивы «гражданской скорби», но запечатленное страдание, которому недостает «внутреннего содержания», «железа», «фосфора», вызывает не сострадание, а жалость. Фотографии с картины «В теплых краях» любили печатать в журналах, предназначенных для обывательского чтения. Строки Пушкина о равнодушной природе у гробового входа от частого цитирования стали привычными и

вновь подействуют с первоначальной силой, будучи повторены по-пушкински глубоко, мощно, точно.

Из следующей книги

Человек и природа: в последние годы жизни Ярошенко не раз возвращается к этой теме, ищет разные ее решения.

В известном смысле жанр произведения есть творческая установка художника: зрители, видя на одном холсте изображение человека и природы, безошибочно угадывают, что представил художник — портрет с пейзажем, пейзаж с портретом, картину.

Холст Ярошенко назван «Турист в горах». Человек в широкополой шляпе, с длинным посохом в руке присел на камень, за его спиной громоздятся скалы. Но это портрет историка М. М. Ковалевского. На другом холсте изображен мальчик, замерший на мгновение у нагромождения камней, на крошечной полянке, поросшей колючим кустарником, мальчик написан крупно, без сомнения с натуры (известен даже оригинал), но холст «внепортретен» — это жанровая сценка, что подчеркнуто названием: «Постреленок».

Из проб Ярошенко всего интересней женский портрет 1893 года. Это как бы ярошенковская «Женщина, освещенная солнцем». Пейзажа в его предметном выражении — гор, деревьев, камней, травы, воды — на холсте нет, но есть воздух, пронизанный, насыщенный солнечными лучами, и в этом воздухе есть все — небо, земля, *природа*, для изображения которой в другом случае были нужны двадцать две пейзажные «заметки».

Глядя на этот «Портрет неизвестной», зритель не испытывает потребности сделать неизвестную известной, что-либо узнать о женщине: черты личности, натура человеческая меньше волнуют зрителя, чем чувство природы, настроение, вызванное природой, чем «пейзаж настроения», в этом лице (портрете?), через него переданные.

Нестеров считал, что пейзажные этюды Ярошенко «были написаны сильно, точно, но в них не было чувства, той поэтической прелести, что бывала в этюдах Левитана». Нестеров и прав и не прав.

В лучших ярошенковских этюдах чувство было — то чувство, которое заполняет лучшие страницы творчества художника, но Левитан — уже новая, следующая книга в истории русской живописи; Ярошенко в нее не попадет.

Друг и учитель Крамской пророчил: «Нам непременно нужно двинуться к краскам, свету и воздуху», — и тосковал: «Не мне, бедному, выпадет на долю принадлежать к числу нового, живого и свободного искусства».

Женским портретом Ярошенко заглянул вперед, на страницы той, следующей книги, но мера его дарования и пределы художнического мироощущения ограничивали круг поисков.

Дыхание времени

В нескольких рисунках и набросках конца восьмидесятых — девяностых годов Ярошенко пробует вернуться к прежним героям, но время их ушло: печать иного времени лежит на этих замыслах.

«Без работы». У заводских ворот стоит, ссутулившись, старый, или, скорее, рано постаревший человек, вчерашний кочегар или глухарь, за ненадобностью выброшенный на улицу. В нем нет и следа былой мощи — изношенное тело, сгорбленные плечи, замерзшие кисти рук сунул под мышки, но всего страшнее — безнадежность: не за ворота завода выброшен ненужный рабочий, за ворота жизни. Снова серые плоскости каменных стен и мостовой, черная сгорбленная фигурка заперта, сдавлена ими, будто в каменном гробу одиночки, лишь сзади, поодаль, в проеме приоткрытых заводских ворот, такая же сгорбленная фигура старого заводского сторонка, опирающегося на высокую палку, — печальный страж у врат печального царства жизни.

«Под конвоем» и «Арестованного ведут». Два варианта одной темы: по сырой, «ярошенковской» улице конвойные солдаты ведут «политического». Закутанный в рваный мамкин платок бедняцкий ребенок (на другом рисунке детей двое) с пониманием смотрит вслед невеселой процессии.

«Арест пропагандистки». Перед полицейским чипом стоит схваченная и связанная зажиточными мужиками женщина — вчерашняя курсистка или нелегальная, приходившая к Литовскому замку. В наброске так много общего с репинским «Арестом пропагандиста», что, если бы не остро ощущаемая в нем самостоятельность творческих поисков, его можно было бы принять за рисунок, исполненный под впечатлением репинского полотна.

Набросок сделан на обороте эскиза картины «Всюду жизнь», поэтому его предположительно датируют 1887 годом (этим годом помечен эскиз). Замыслы двух картин — об арестованной пропагандистке и о людях в тюремном вагоне — могут быть связаны между собой интересными раздумьями художника. Не исключено, что мысль «Ареста пропагандистки» была этапом на пути к более обобщенному и современному, по мнению Ярошенко, замыслу картины «Всюду жизнь».

Но не исключено, что Ярошенко отказался от дальнейшей работы над темой, познакомившись с картиной Репина, выставленной в 1891 году и сразу получившей широкую известность.

Расцвет «пропаганды» в деревне относится к семидесятым

годам; тогда же, в семидесятые годы, Репин задумал и начал свою картину. Если набросок Ярошенко датирован 1887 годом правильно, его проще всего считать навеянным воспоминаниями. Но в том же 1887 году юный Максим Горький, тогда еще Алексей Пешков, познакомился в Казани «с революционерами народнического толка» (как будет он вспоминать сорок лет спустя), с «людьми, которые прекрасно, с полным знанием каторжной жизни трудового народа, говорили о необходимости и верили в возможность изменить эту жизнь». Один из этих людей, Михаил Ромась, «пытался поставить пропаганду среди крестьян Казанского и Симбирского Поволжья».

Горький уехал с ним в деревню, испытал на себе «волчью» ненависть мужиков-богачей и местных начальников. Мысль Ярошенко, как и упрямую, растянувшуюся почти на полтора десятилетия работу Репина, могли питать события и настроения текущей жизни. «Много студенчества, курсисток и даже ремесленников толпятся в двух залах и рассыпаются по широкой лестнице», — рассказывал Репин о выставке, где была показана его картина. — «Арест в деревне» стоит, и от этой картины... «отбою нет».

В девяностые годы «петербургский» и «кавказский» художник Ярошенко написал несколько крестьянских портретов — тоже, наверно, какая-то веха на распутье. За тем, что происходит в деревце, внимательно следили друзья художника — Глеб Успенский, Михайловский, Короленко. Крестьянская тема могла показаться Ярошенко современной и исторически значимой. В крестьянских образах, наверно, выявились и размышления о Толстом, вблизи Толстого, всего очевиднее — несогласие с Толстым.

В предисловии к альбому художника Орлова «Русские мужики» Толстой писал, что предмет картин Орлова — любимый его, Толстого, предмет: «Предмет этот — это русский народ, — настоящий русский мужицкий народ, не тот народ, который побеждал Наполеона, завоевывал и подчинял себе другие народы, не тот, который, к несчастью, так скоро научился делать и машины, и железные дороги, и революции, и парламенты... а тот смиренный, трудовой, христианский, кроткий, терпеливый народ, который вырастил и держат на своих плечах все то, что теперь так мучает и старательно развращает его».

Ярошенковские мужики терпеливы поневоле, не по исконному смирению; духовное могущество, сильный ум, цепкий взгляд не для того даны им, чтобы кротко терпеть, добровольно нести мучительное ярмо, но и для того, чтобы побеждать Наполеона, строить железные дороги, а придет пора — и

«революции делать». У Ярошенко есть портрет старого мужика-богатыря с бритой по-каторжански головой: старик похож на арестанта-крестьянина, стоящего у окна тюремного вагона из картины «Всюду жизнь», но выражение его лица с пристальным беспощадным взглядом глаза в глаза зрителю освобождено от умиления.

Самым значительным оказался карандашный портрет крестьянина, человека зоркого, несокрушимого ума, человека мужественного и непокорного. Сопоставление с «Полесовщиком» Крамского (одним из тех, в ком «глубоко засело неудовольствие, граничащее с ненавистью», кто «никогда не мирится») приходит сразу же и само собой. Даже малая подробность — шапка, продырявленная, пробитая на лбу, — зовет к сопоставлению (одно из названий этюда Крамского: «Мужик в простреленной шапке»). «Тип несимпатичный, я знаю», — писал Крамской о своем герое, и в «Полесовщике» это есть — «тип несимпатичный», угроза, пугающая и самого художника; но в вонзенных в зрителя глазах «Полесовщика» вопрос мучительный, затаенная мука, требование сочувствия: 1874 год, «хождение в народ», время отдачи долгов.

Крестьянин Ярошенко — тип симпатичный, написан художником с совершенным сочувствием, в нем ничего угрожающего: сила и уверенность в собственной силе и что-то хозяйское во взгляде — способность глубоко размышлять, самостоятельно решать, видеть далеко наперед.

В девяностые годы Ярошенко очень увлекся первыми рассказами Горького, «Челкашом». В книгах Горького он встретился с людьми свободными, смелыми, протестующими, с *героями*, которых не хватало ему в сумеречной жизни. Есть рисунок, приписываемый Ярошенко, — набросок головы; под рисунком помечено: «Челкаш». Изображен на рисунке не Челкаш, скорее всего — Гаврила, но беглый рисунок важен как потребность закрепить впечатление. В те же годы в альбоме Ярошенко появляются портрет грузчика, стоящего в порту у поручней трапа, и жанровый рисунок «Обед грузчика». Описание напряженной жизни огромного морского порта в «Челкаше», мира могучих машин, «которые в конце концов приводились в движение все-таки не паром, а мускулами и кровью своих творцов», венчается тревожным пророчеством: «...все кругом — казалось напряженным, теряющим терпение, готовым разразиться какой-то грандиозной катастрофой, взрывом, за которым в освеженном им воздухе будет дышаться свободно и легко». Это настроение живет в решительном, уверенном взгляде ярошенковского мужика девяностых годов. Этого крестьянина

равно можно представить и бунтующим, «несогласным» на деревенской сходке, и в толпе портовых грузчиков, и дожидающимся работы у заводских ворот.

Ярошенковского крестьянина отделяют от «Полесовщика» Крамского двадцать лет, которых хватило русскому мужику, чтобы «научиться делать» машины, железные дороги, чтобы своим сложным путем идти к революциям; за эти годы мужик превращался в поденщика-«сезонника», в «кочегара», в рабочего. Ярошенко в творчестве прошел с ним это, и теперь, в девяностые годы, чуткий к общественным движениям художник, не задержавшись с мужиками, шагнул дальше в рабочую тему, его же «Кочегаром» открытую.

Совсем незадолго до смерти он отправился на уральские горные рудники, спускался в шахты, делал наброски, писал этюды. В рабочей теме Ярошенко, надо думать, преуспел бы, расширил бы пределы своего искусства, русского искусства вообще, но кроме пределов искусства есть предел жизни. Не успел...

Девяностые годы — трудные годы распутия.
Вошедший в большую славу поэт Фофанов тосковал в стихах:
«Отходят старые глашатаи свободы под своды вечные...»
И с унынием взирал на свое поколение:

«Но цель потеряна, кумир давно разрушен;
Мы к миру холодны, и мир к нам равнодушен...»

В девяностые годы Ярошенко писал тех, кто постоянно и напряженно искал ответ на единственный всеобъемлющий вопрос — «Что есть истина?», и одновременно, раскрывая и запечатлевая свое ощущение, понимание времени, он писал портреты тех, кто видел свое назначение никак не в решении «вечных вопросов».

Появляется великолепный портрет инженера Ауэрбаха. Инженер сделал шаг вперед от чертежного стола (на котором красивым витком свернулся, должно быть, в сердцах отодвинутый лист ватмана), закурил, сосредоточенно задумался, решая свой сегодняшний (который для него важнее всяких вечных) вопрос. Сильное волевое лицо, умный, властный взгляд, уверенные, свободные движения «хозяина жизни». Холеные руки, одежда человека не просто обеспеченного, с положением, но следящего за собой и за своим положением. Это и во всем облике, в лице, в жесте: положение, позволяющее держать себя свободно и уверенно и вместе требующее постоянного, ставшего привычкой взгляда на себя как бы со стороны, потребность следить за соответствием внешности, поведения и положения.

Ауэрбах напряженно занят делом (которое Толстой именовал «пустяками»), он работает, мыслит крупно, уверенно, решительно хватая быка за рога, он до злости собран, сосредоточен, по-своему решая вечный вопрос: «Что есть истина?» — применительно к прокладке шахты или возведению заводского корпуса, не задумываясь в эти важные минуты о «пустяках» (которые для Толстого были главным «делом»).

Две точнее найденные, прямо-таки угаданные детали: на столе, рядом со свитками чертежей, линейками, циркулями, измерителями — небольшие тяжелые счеты, а на животе инженера свисает из жилетного кармана массивная золотая цепь с брелоком. Один из приятелей Глеба Успенского рассказывал, что, увидев в мастерской Ярошенко свой портрет, писатель огорченно воскликнул: «Смотрите, он изобразил меня при часах,

да еще с цепочкой! Ну, разве у меня могут быть часы!» Успенский на известном портрете изображен без часов (то ли мемуарист что-то запамятовал, то ли художник убрал несоответствующую образу подробность). Зато на портрете Ауэрбаха часы с цепью совершенно необходимы.

Ауэрбах был хорошим знакомым Ярошенко, талантливым инженером, профессором Горного института в Петербурге, потом — руководителем принадлежавших французской компании каменноугольных предприятий в Донбассе, потом — основателем рутного завода в Екатеринославской губернии, потом — главой акционерного общества Ауэрбах и К°. Портрет, не умаляя личности оригинала, частью отмечает, а частью предсказывает этот путь.

С портретом Ауэрбаха логически связан портрет финансиста Досса. История создания этой работы неизвестна — заинтересовал ли Ярошенко оригинал или было у него с Доссом какое-то знакомство, но, когда дошло до холста, он удружил интересному знакомому, как Крамской удружил Суворину. На портрете Досса все в самом Доссе. Никаких дополнительных подробностей, помогающих проникнуть в образ, — ни стола, ни счетов, ни цепи златой: сидит в кресле человек, устроился удобно, но внутренне напряжен, всегда настороже. Необыкновенно точно переданы благообразная бесчувственность, рассудочность, постоянный точный расчет... «Мы к миру холодны...».

Но тогда же, в девяностые годы, художник взялся за портрет давнего своего друга, известного публициста Михайловского.

Удивительно поздно!

Портрет Михайловского *должен был* создаваться по крайней мере десятью годами раньше — в ту пору, когда кисть Ярошенко запечатлевала душу «Отечественных записок», когда родились портреты Глеба Успенского и Салтыкова-Щедрина — писателей, в чьих творениях находил Михайловский «дух жизни и правды», великую силу таланта и совести.

Может быть, этот портрет *должен был* явиться и того прежде, в пору «Кочегара» и «Заключенного», возле которых зрители столь часто повторяли слова публициста о неоплатном долге перед народом, о «фабричном котле», о необходимости сочувствия боевому разночинному «подполью».

Кто знает, отчего «в надлежащее время» художник «упустил» Михайловского, но портрет появился именно в девяностые годы, и это имело, наверно, свой смысл, свое значение.

Владимир Галактионович Короленко оставил сочувственное описание этой работы: «Таланту художника помогла, очевидно, благодарная натура, и портрет вышел не только лучшим портретом Михайловского, но и одним из самых лучших произведений покойного Ярошенко. Михайловский у него изображен во весь рост стоящим. В руке он держит папиросу. Лицо спокойно, и во всей фигуре разлито характерное для Михайловского выражение отчетливого, стройного и на первый взгляд холодного изящества... И только те, перед которыми он приподнимал завесу, скрывавшую глубину его интимной личности, знали, сколько за этой суровой внешностью скрывалось теплоты и мягкости и какое в этой суровой душе пылало яркое пламя».

Но эти горячие строки были написаны, когда ни Ярошенко, ни Михайловского не было в живых; и портрет и оригинал оказались произвольно приподняты пером друга-мемуариста, хотя задачу художника Короленко, кажется, схватил точно. Ярошенко и в самом деле, видимо, намеревался продолжить «Михайловским» ряд *пламенных* портретов восьмидесятых годов, но время таких портретов ушло: изящно строгий Михайловский на холсте холодноват не только в своем изяществе, но душевно холодноват. Портретист одухотворен и старателен — «были люди в наше время» (и это же «были люди» ощутимо за строками «словесного портрета», исполненного Короленко), но пламя в

душе Михайловского на Ярошенковском портрете не зажглось, не запылало. Михайловский и строг, и изящен, и сдержан («этот человек не легко допустит постороннего в свое святая святых», — писал Короленко), и проницательно умен, и готов к острому спору, но во всем его облике, в благородной, строгой седине, в задумчивой утомленности проницательного взгляда, в привычной готовности к словесному бою непроизвольно выказалось, прорвалось: главное, лучшее уже прожито, пережито, сказано...

Самого Короленко художник тоже мог бы написать в восьмидесятые годы, когда он, долгожданный, по возвращении из мест «весьма отдаленных» появился наконец в Петербурге — на «субботах» появился. Но портрет писателя стал последним портретом и вообще одной из последних работ Ярошенко.

Короленко вольно сидит перед зрителем — крепко сбитый, уверенный, сильный. Все в нем крупно, мощно: большая, красивая голова в обрамлении густых, слегка выующихся волос и окладистой бороды, ясные, решительные черты лица, широкие плечи, могучее тело человека, знающего тяжелый труд и умеющего противостоять самым тяжелым испытаниям жизни, сильные руки и ноги. Его взгляд устремлен на зрителей и вместе с тем чуть над ними — вдаль; в глазах, в складке губ притаилась улыбка: в «плохой действительности» Владимир Галактионович умел ценить «хорошую надежду».

В трудную пору Ярошенко уговаривал, призывал товарищей: будьте бодры, веселы, не падайте духом. О себе он и в самые тягостные минуты говорил, что бодр (любил это слово), весел, что духом не падает. Таким — бодрым, не унывающим, с веселыми искрами в глазах — получился Короленко на последнем в Ярошенковской жизни портрете.

Всего два года минет после создания портрета (и после кончины художника) — Короленко напишет про яркие огоньки, которые, маня обманчивой близостью, помогают людям плыть ночью среди скал и ущелий по темной реке: «Много огней и раньше и после манили не одного меня своей близостью. Но жизнь течет все в тех же угрюмых берегах, а огни еще далеко. И опять приходится налегать на весла...»

Воспоминание о боевых доспехах

В последние годы жизни Ярошенко много писал детей — детские портреты, жанровые картины-этюды (вроде «Постреленка») — «Мальчик», «Девочка с игрушками», «Девочка с куклой». Наверно, тяжелые мысли томили его, туберкулез горла развивался опасно — человеку свойственно желание продолжать себя в мире и во времени.

В 1893 году на выставке появился маленький холст Ярошенко «Похороны первенца». Он остался почти незамеченным, лишь редкие рецензенты привычно ругнули его за «уныние». Одного из критиков возмутила грязная фигура могильщика, бредущего возле маленького гробика с трубкой в зубах: почему художник не выбил ее своим муштабелем вместе с зубами, воскликнул критик и, сам того не желая, выдал волнение, вызванное в нем «неприятной картиной». Маленький холст произвел сильное впечатление на Поленова: «трогательная вещь», «очень много чувства», — отозвался он, увидев «Похороны первенца». Высказано предположение, что в лице отца, несущего на картине маленький гробик, есть портретное сходство с автором, что произведение навеяно каким-то событием личной жизни художника. Документальных свидетельств о таком событии не сохранилось или пока не найдено, а личная жизнь Ярошенко была за семью печатями. Но если согласиться с тем, что сходство между героем и автором картины действительно существует, это побуждает к поиску документов или по крайней мере позволяет строить догадки.

За два года до смерти Ярошенко удочерил четырехлетнюю девочку и очень ее любил.

Нестеров считал, что портреты детей и картины с детьми художнику не удавались: «Такие интимные вещи не были доступны таланту Ярошенко, они походили больше на добросовестные, внимательные этюды».

Но, пожалуй, не меньше бьющей в глаза добросовестности мешало художнику столь же явное старание писать интимно. Старательная, заданная интимность оборачивается сентиментальностью, слащавостью, иные портреты выглядят «головками».

Собранием таких «головок» получился ярошенковский «Хор» — стоят рядом миловидные деревенские детишки, а милый смешной дьячок, толстый, с косицей, с красным платком, торчащим из кармана, обучает их церковному пению. Ребятишки тянут кто в лес, кто по дрова, это несогласие передано лучше

всего — мило и смешно. «Хор» написан на воздухе (в пейзаже): живописные задачи решены слабо, но ощущение ласкового летнего дня в картине высказалось. Несмотря на нестройное детское пение, «Хор» — тихая картина, благостная и беспечальная; сердце от нее не болит, душа не мучается, совесть спокойна.

«Новое время» радовалось «поразительной перемене, происшедшей с Ярошенко... — прямо от могилы и вдруг к свету, радости, к самому милому, неподдельному юмору».

Занятно, что куда более *неподдельный* юмор картины «На качелях» не вызвал у многих критиков радости по случаю происшедшей с художником «поразительной перемены». Критик Александров зацепился за «Качели», чтобы потолковать о народности как понимают ее «многие из наших живописцев». В картине ему не понравились «неуклюжие и некрасивые ноги кухарки» — удобный повод, чтобы побеседовать об этих самых «многих живописцах»: «От их картин из народного быта так и несло грязными онучами, лаптями или смазными сапогами». Критик призывает следовать слащавым сценкам Лемоха: «Тут нет пастушков и пастушек, как нет и корявых рож; зато сколько симпатичного, привлекательного, а вместе с тем правдивого и народного».

В «Хоре» Ярошенко поглядел на жизнь глазами своего приятеля Лемоха, доброго человека, верного передвижника, но в творчестве не единомышленника. Лемох обладал удивительной способностью и в трагическом находить тихое, умильное, успокаивающее. Ярошенко же «не мог не слышать». Но он не услышал, как фальшивят тонкие голосишки деревенских смазливых малышей в его «Хоре», и враги стали Ярошенку побивать Ярошенкой: «Видно, что у наших старых мастеров, бывших самыми ярыми поборниками тенденциозного направления в искусстве, произошел давно желанный перелом». И того хуже — товарищей-передвижников стали Ярошенкой побивать: «Он, наконец, отрешился от тенденции воспевать бедность, уныние и несовершенства, тенденции, державшей его в своих ежовых рукавицах чуть ли не сильнее, чем всех его товарищей-передвижников... Посмотрите его „Хор“ на нынешней выставке — что за прелесть!»

Критик спешит объявить «Хор» шедевром Передвижной выставки 1894 года: это не яростное «Распятие» Ге, не трагически величественный левитановский «Вечный покой».

Как уж там Ярошенко сам себе объяснял тенденцию «Хора» — опять, должно быть, желанием показать забвение людей от жизненной тяготы? Но за рамками «Хора» жизненной тяготы не

чувствуется — вот что в картине самое неярощенковское, и отсюда в ней все неярощенковское.

Но рядом, на той же выставке, Ярошенко показал другой «хор»; хотя поет на холсте лишь один человек, зато какой согласный хор слушающих! Картина называется «Песни о былом».

В сакле горского князя, освещенной подвижным пламенем очага, бродячий певец поет о героях минувших веков, о былых подвигах, боях и победах. Далеко залетел мыслью замерший в деревянном кресле князь, мрачен хаджи в чалме, опустившийся на пол у самого очага, задумчивы горцы, столпившиеся за спиной певца, — все напряженно и печально внимают сказанию о славных былых временах. По стенам и потолку колышутся черные тени...

В сказаниях горцев жили герои, которые бились насмерть с поработителями своего народа, даровали людям огонь и хлеб, меч и серп, которые никогда не становились рабами. Когда сам бог потребовал, чтобы они во всем исполняли его волю, они предпочли умереть, но не покорились.

«А доспехи боевые

Я надел для дел высоких:

Мой удел — защита правды!» —

вот ради чего рождаются на свет герои, вот зачем тотчас после рождения кузнец закаляет их в огненном горниле.

Так пели, переходя из селения в селение, бродячие певцы, и Ярошенко слышал, знал эти древние сказания, эти величественные песни.

Замысел картины нередко связывают с многочисленными этнографическими этюдами Ярошенко, исполненными в путешествиях, видят в ней «итог» изучения художником Кавказа, его прошлого и настоящего. Все это, конечно, правильно. Ярошенко и быт горцев изучал, и этюды писал, и, несомненно, его познания из истории и современной жизни Кавказа вошли в картину, подсказали замысел и определили решение. Но специалисты-этнографы однажды очень тонко подметили, что художник, великолепно знавший особенности быта различных кавказских народов и в этюдах с высокой точностью передававший всякую подробность, в «Песнях о былом» подробности, до различных народов относящиеся, как бы умышленно смешал: жилище, обстановка, одежда и прочие приметы быта показаны в картине обобщенно. Это очень важное наблюдение: оно свидетельствует о том, что Ярошенко нужна была не просто «заметка по Кавказу» (как называл он свои этюды,

гордясь, что ни на йоту не отступает от натуры ради композиции или общего впечатления), оно свидетельствует о том, что ему опять-таки нужен был некий «иероглиф». Ради чего искал его Ярошенко? Неужели для того только, чтобы передать грусть горцев о давних временах, воспетых в народных сказаниях? И неужели одного этого оказалось бы довольно, чтобы написать картину, тревожащую зрителя острым, глубоко личным, «сегодняшним» чувством?..

Этнографические и исторические сведения, древние сказания, привлекательные образы сильных и смелых людей, героев, закаленных в огне защитников правды, размышления о превратности судеб кавказских народов были материалом для картины и побуждением к работе над ней. Но напряженная ее тревога, боль, тоска, страдание, в ней заключенное и находящее отклик в зрителе, от этого острого, личного — «ярошенковского». Воспоминания о недавнем героическом прошлом, о людях и подвигах, им воспетых, тоска по ушедшему в прошлое героическому времени, желание сложить о нем песню и в песне еще раз пережить его — вот чувство, переполнявшее Ярошенко, роднившее его с лучшими из его современников, то «сегодняшнее», которое своей картиной он «записывал в историю».

ДВАДЦАТЬ ТРЕТИЙ ПЕРЕДВИЖНИК

«Манера держать себя»

Кроме привычного алфавитного списка или какого иного принятого (по возрасту, например), у передвижников был свой, особый — по очередности вступления в Товарищество. В нем Ярошенко — двадцать третий.

Но роль его в Товариществе никак не соответствовала порядковому номеру.

В 1875 году он впервые участвует на Передвижной выставке. В 1876-м — принят в члены Товарищества и тут же избран в Правление. Вызвался Ярошенко или само по себе так получилось (так разумелось!), но с первого дня вступления в Товарищество дела общественные («общее дело», как он называл) легли ему на плечи, нити управления Товариществом оказались в его руках.

Протокол о принятии Ярошенко в Товарищество датирован 7 марта 1876 года, а 1 июня того же года он как лицо, организующее передвижение выставки по стране, обращается к Третьякову с просьбой «отпустить» несколько работ, приобретенных собирателем, в путешествие. Он видит свою задачу в том, чтобы «дорожить каждой хорошей вещью»: необходимо поддерживать высокий уровень передвижных выставок и, к тому же, заботиться об «интересе провинциальной публики». Перечень картин и номеров ящиков, в которые они упакованы, сведения о продаже работ, содержащиеся в письме, свидетельствуют о том, что он не только одухотворен общей идеей, но успел влезть в подробности.

Сергей Глаголь отмечает, что Ярошенко, едва был принят в Товарищество, «сделался одним из деятельнейших его главарей». Художник Минченков, автор широко известных воспоминаний о передвижниках, называет Крамского и Ярошенко «вождями-идеологами передвижничества». «Главарь», «вождь» — по существу, синонимы, утверждающие руководящую роль Ярошенко в объединении, определение «идеолог» привносит в оценку его деятельности особый оттенок, рисует Ярошенко человеком, взявшим на себя защиту, укоренение и распространение идей передвижничества.

В 1878 году Крамской радостно пишет о духовном росте товарищей-передвижников: новые лица выходят вперед и занимают место, «показывающее, какая в самом деле огромная сила лежит в нравственных задачах Товарищества».

В 1879 году Ярошенко обращается к Третьякову с посланием (своего рода «правительственным заявлением») о принципах сотрудинчества передвижников с собирателем. Послание

начинается подробным ознакомлением Третьякова с материальным положением Товарищества, затем Ярошенко сопоставляет цели Третьякова и Товарищества, выводит их общность. Собиратель «постоянно пополняет галерею, чтобы она была по возможности полной и всесторонней выразительницей Русского Искусства и чтобы каждый посетитель вынес из нее наиболее полное знакомство с нашим искусством и извлек из него всю ту сумму пользы и влияния, какое оно может дать». Товарищество также стремится вывести русское искусство «из тех замкнутых теремов, в которых оно было достоянием немногих, и сделать его достоянием всех». Побуждение к постоянному сотрудничеству передвижников и собирателя Ярошенко видит не во взаимной материальной выгоде, а в общности руководящей идеи — материальное положение Товарищества лишь обеспечивает риск собирателя, отдающего свои сокровища для передвижения по России.

После смерти Крамского (по передвижническому счету — номер восьмой) двадцать третий передвижник Ярошенко становится первым; Правление Товарищества смещается на Сергиевскую улицу, секретарь Правления В. М. Константинович сообщает в официальных бумагах: «Правление, т. е. Николай Александрович, напишет Вам на днях».

Минченков пишет о «силе характера и некотором деспотизме» Ярошенко, которые обеспечивали ему исключительную организаторскую роль в делах Товарищества. Но Нестеров видит важнейшую заслугу Ярошенко в старании придать всякому делу «возможно серьезное направление» и «моральную устойчивость», ценит в нем больше идеолога, чем главаря.

Серьезное направление и моральную устойчивость Ярошенко вносит даже в такое практическое, меркантильное дело, как устройство выставок и обеспечение роста числа их посетителей, как продажа картин. Более того, он добивается, чтобы это практическое, меркантильное дело не только считалось с серьезным направлением и моральной устойчивостью Товарищества, но целиком из них исходило.

«Я всегда был жестоким противником всяких почетных билетов как для городских властей, так и для представителей печати... — пишет он сопровождающему передвижную выставку. — Вопрос этот важный, он касается основной, так сказать, манеры держать себя, принятой Товариществом...».

И тут же: «Не забудьте обратиться в Училищный совет Городской думы и от имени Товарищества предложить городским школам бесплатное посещение выставки...»

Он категорически отказывается от лакомого предложения

богача Елисеева, пожелавшего построить на свой счет выставочное помещение для передвижников: «Незачем нам. Пусть молодежь идет в Товарищество не на сладкий пирог с начинкой, а ради идей. Негоже передвижникам с торгашами компанию водить...»

Но он готов сутками не вылезать из министерств и департаментов, добиваясь позволения разместить выставку в лучших зданиях городов, через которые она проследует; от сопровождающих он требует, чтобы они перевернули вверх ногами весь город, хлопоча о наилучшем помещении, — главное доказать при этом, «что выставка преследует далеко не одни материальные цели, что она необходима как удовлетворение духовных и образовательных потребностей общества...».

Он атакует прошениями министерство финансов, выдирая рублевые, иногда копеечные снижения тарифа за провоз картин, создает в целях экономии сложную систему обмена ящиками (очередная выставка, встречаясь с прошлогодней, частично использует освободившуюся тару), он помнит буквально каждый ящик, пребывающий в Москве, в Полтаве, в Одессе, но он готов за счет Товарищества расторгнуть самую выгодную сделку с богачом, купившим картину и не желающим предоставить ее для дальнейшего передвижения: цель передвижения не расширение рынка и сбыта, а стремление, чтобы искусство из достояния немногих стало достоянием всех. Учительница воскресной школы вспоминает, как через Ярошенко получала разрешение бесплатно проводить рабочих на передвижные выставки.

«Мы водили каждую весну учеников на передвижные выставки... — вспоминает другая учительница воскресной школы для рабочих, Надежда Константиновна Крупская. — И их меткие замечания, их реализм заставляли глубже понимать многие произведения. Быстро ухватывали они всякую фальшь, неточность в отображении, проходили презрительно мимо картин из господского быта, подолгу стояли перед ландшафтами, изображающими лес, болото, луга, равнодушно проходили мимо крымских видов, нравились им исторические картины, в картине искали содержания...» («Из дальних времен», М. — Л, 1930, с. 21).

Приказы полковника Ярошенко

Осенью, по дороге из Кисловодска, Ярошенко останавливался в Москве, предупреждая свой приезд шутиливой телеграммой: «Иду на вы» (телеграфист непременно исправлял: «на вас»); объявлялся поглядеть, послушать, что у москвичей делается, — с этого для него обычно и начиналась выставка, очередная передвижная. В Петербурге он тотчас погружался в хлопоты — о помещении, о доставке картин, о каталоге, о билетах (а в мастерской ждала его картина, которую, ловя недолгий свет зимнего петербургского полдня, надлежало к выставке во что бы то ни стало закончить). Чем ближе день открытия, тем хлопоты гуще, за неделю примерно подтягиваются москвичи, начинается бешеный ритм праздника: в среду заседание у Шишкина до четырех утра, утром — жюри, обедать домой некогда — едут все в ресторан, после обеда — развеска картин, ужинать к Лемоху, оттуда к Менделееву поговорить, поспорить, за полночь отправляются провожать кого-нибудь из приезжих в гостиницу, просят чаю в номер — не договорили, не доспорили — и снова чуть не до утра. На Сергиевской у Ярошенко всякий день — «суббота»: Николай Александрович с утра до вечера в бегах, Мария Павловна одна кормит и занимает приезжих, за ярошенковским столом встречаются люди, не видавшие друг друга год, а то и два, голоса не умолкают, вечером, часам к десяти, вдруг объявляется Николай Александрович, конечно, с целой толпой товарищей, все возбуждены новостями, решением жюри, прениями на общем собрании, развеской, Николай Александрович цепко оглядывает гостей, замечает — такого-то нет, как так, почему не пришел, известно, что нынче приехал, — и вот уже горничная или кто из молодежи бежит на телеграф, через час москвич или киевлянин, едва успевший распаковать вещи у себя в номере, уже принимает от коридорного форменный бланк с написанным чернильным карандашом текстом: «Приходите будем рады Ярошенко». И, быть может, в тот же час, другой из москвичей (или киевлян), замешкавшийся с отъездом и оттого еще у себя дома неспешно складывающий чемодан, чтобы только назавтра выехать в Питер, принимает от почтового рассыльного точно такой же бланк: «С вокзала заезжайте ко мне Ярошенко».

Читая письма Ярошенко, адресованные сопровождающему передвижную выставку, всего больше вспоминаешь: да ведь он, Ярошенко, — офицер, полковник, генерал! Письма — будто диспозиции, приказы командующего вверенным ему войскам, командующего требовательного, точного, заботливого,

досконально предвидящего все обстоятельства дела:

«Выставку в Харькове закройте 23 сентября... Со дня открытия в Полтаве Вы продержите там выставку 14 дней; переедете в Елисаветград и тоже будете там держать выставку 14 дней; оттуда поедете в Кишинев и пробудете там с выставкой столько времени, чтобы между 1 и 10 декабря открыть выставку в Одессе. Ко времени приезда Вашего в Одессу я Вам сообщу дальнейший маршрут...»

Назначая выставке двигаться в Курск, он из Петербурга сообщает сопровождающему подробности о зале Дворянского собрания, где следует разместить выставку, называет имена влиятельных в городе лиц, которые благоприятно отнесутся к прибытию Передвижной и в случае надобности окажут ей помощь (указывает, к кому из них с чем надо обращаться), предупреждает, что тотчас по приезде в Курск надо заявить на вокзале, чтобы ящики с картинами были переведены на ведущую в город местную железнодорожную ветку (иначе придется четыре версты везти их на лошадях — «и дорого, и неудобно»), наконец, называет гостиницу «Монплеизир», «где чисто, дешево, хорошо и близко к выставке» и где поэтому лучше всего поселиться сопровождающему.

Так и представляется Ярошенко в его офицерской форме склонившимся над несколько свисающей с края стола картой и цветными карандашами прокладывающим на ней стрелы ударов и маршрутов движения, отмечающим значками расположение частей, тылов, позиции, ориентиры.

Отличный командующий, он не забывает поддерживать моральное состояние подчиненных (читай — сопровождающего):

«Вы напрасно слишком уж отдаетесь огорчению от некоторых неудач и препятствий, которые Вам пришлось встретить; неудачи в нашем деле, как и во всяком другом, неизбежны, а я Вам уже писал, что доверие к Вам со стороны Товарищества полное, почему Вы не имеете ни малейшего основания беспокоиться, чтобы неудачи были как-нибудь неудачно для Вас объяснены...»

Но задача всегда безжалостно максимальная:

«Вы должны перевернуть вверх ногами весь Киев...»

Пожалуй, и сам учитель Крамской не умел быть таким главнокомандующим. В последние годы жизни он все мучился, метался в поисках единой для всех товарищей, разных в жизни и в искусстве, идеи. Ярошенко верит в моральную устойчивость общества при соблюдении всеми его членами определенных нравственных принципов, оформленных как свод твердых, обязательных для всех правил.

«Вы пишете, что „в интересах Товарищества нам не следует

создавать никаких правил, иначе мы запутаемся и пропадем в них“, — спорит он с Савицким. — В этих словах я Вас решительно не узнаю. Вы много лет стояли близко у дела Товарищества, и помню отлично, как часто высказывали убеждение в необходимости правил и необходимости точного их исполнения. Беда наша в том, что каждый согласен в необходимости правил, но не желает нести неудобства, сопряженные с их исполнением, когда дело касается до него лично, и в этом случае в правиле, нами самими установленном, ничего, кроме насилия над своей личностью, видеть не желает».

Сам он с чувством осознанной необходимости как-то даже чересчур педантически исполняет все установленные правила — и первое, как присягу, — верность направлению и цельности Товарищества. Всякая художественная деятельность передвижников вне рамок Товарищества для Ярошенко измена «общему делу» и в конечном счете поражение художника. Когда Репин, выйдя из Товарищества, устроил собственную выставку, Ярошенко нашел на ней много таланта в частностях, но не увидел направления, цельности, он искренно убежден, что выставка «вредная для Репина», что Репин «жестoko наказан за свои сепаратистские стремления»: «Жаль, что он отбился от общества и создал себе ложное положение, в котором мог бы держаться человек иного склада, чем Репин; для этого нужно быть меньше, чем он, художником, больше дельцом и нахалом, надо быть более коммерсантом и считать предрассудками многое из того, во что мы верим».

Ярошенко верит истово, никогда не выставляется вне передвижных (на чужих выставках «не марается»), художественный мир за стенами Товарищества для него чужой и чуждый.

Кажется, единственный из русских художников, прослышав о предстоящей Всероссийской выставке, он просит Третьякова его, Ярошенко, картин, находящихся в галерее, «ни под каким видом на выставку не давать». Когда речь идет о своих, передвижных, он добивается, чтобы Третьяков разрешал картинам путешествовать, но на этот раз объясняет: «Предстоящая выставка, по отсутствию системы в ее составлении, по отсутствию на ней многих авторов... а также по чисто случайному своему составу, представляет сущую бессмыслицу, сочувствовать которой нет никакой возможности, почему я и считаю себя вправе не желать быть ее участником».

И с той же убежденностью и резкостью заявляет он в период общих восторгов и надежд по случаю предстоящего Первого съезда художников: «Я не могу себе представить, какие вопросы,

касающиеся искусства и художников, могли бы разрабатываться путем съездов... Боюсь, как бы этот съезд не оказался фарсом, который окончится обедом людей, не имеющих между собой ничего общего, образованием подлежащей расхищению кассы взаимопомощи и изданием книжки рефератов...»

Ярошенко все отформовал для себя в строгие правила и, ни на шаг не отступаясь от правил, все держал в руках — Товарищество, Передвижение, Выставки.

Но в имени объединения было еще одно равноправное слово — *художественные*, — и это понятие невозможно было уложить в однажды и навсегда заданные правила. За несколько дней до смерти Николай Николаевич Ге, пытаясь определить понятие «художественный», писал, как завещание, об идеале в искусстве, который открывается и обновляется «открытиями и усилиями художников».

«Искусство живое и вечно меняющееся», — говаривал учитель Крамской.

«Так ли Вы видите?..»

«И что же? Двух десятилетий
Еще не минуло с тех пор,
А уж над нами наши дети
Свершают грустный приговор», —

писал любивший побаловаться стихами пейзажист Александр Александрович Киселев, *старый* передвижник (он годом младше Крамского и восемью годами старше Ярошенко, но по передвижническому счету он — двадцать второй). Киселев — человек доброжелательный, терпимый; когда в Товариществе возникает распря, он рад все примирить и сгладить, но он же умеет сказать прямо о том, что другие не желают видеть, или о чем, увидев, смолчат.

В девяностые годы Киселев печатал статьи об искусстве в журнале «Артист». В статьях он тоже касался молодого русского искусства — искусства «детей», на своих холстах пишущих приговор «отцам»: «Между тем и другим поколением лежит целая пропасть... Можно ли найти в новейших портретах и жанрах на этой выставке (гг. Серова, Касаткина, Шанкс, Мешкова, Пастернака, Суреньянца и др.) по отношению к задачам и их трактовке хотя бы одну черту, общую с их предшественниками, несомненно влиявшими на них в свое время, как гг. Репин, Крамской, В. Маковский, Ярошенко и другие? Есть ли какая-нибудь связь между пейзажами и маринами новейшей формации: гг. Левитана, Серова, А. Васнецова, Мамонтова, Соколова, Переплетчикова, Досекина и Зарецкого с их ближайшими родоначальниками гг. Шишкиным, Волковым, Боголюбовым, Лагорио и даже еще более близким к ним г. Поленовым? Решительно никакой!»

Отрицая, пожалуй, даже слишком решительно, всякую связь *старых* передвижников и *молодых* в задачах и трактовке, Киселев объединяет тех и других общностью идеалов: «Идеалы эти относительно вечны, неизменны, но формы жизни, склад воззрения на эти идеалы и характер веры в них постоянно меняются, а с ними вместе меняются и формы художественного творчества».

Идеалы и впрямь относительно вечны — правда, добро, красота, но искусство живое и вечно меняющееся не стоит на месте: «дети» благоговейно принимают идеалы из рук «отцов» и, желая того или нет, своим творчеством творчество «отцов»

отвергают.

Крамской своим пытливым («аналитическим» — он сам называл) умом исследовал портреты, созданные величайшими художниками всех времен и народов, и вывел: «Тициан, Рибейра, Веласкес, Мурильо, Рубенс, Ван Дейк, Рембрандт, и еще можно найти много, показали, *как надо писать*... Они писать умели, да только... ни одно слово, ни один оборот речи их, ни один прием мне *не пригоден*... Так ли оно в натуре, т. е. *Вы*, именно *Вы*, так ли *Вы* видите живое тело, когда *Вы* на него смотрите?.. Я за Вас отвечаю весьма храбро и развязно: „Нет!“... *Вы* видите иначе». К тому же, продолжает Крамской, «человеческое лицо, каким мы его видим теперь... требует других приемов для выражения». Любопытно, что все эти соображения приходят в голову Крамскому, когда он рассматривает ярошенковский портрет Стрепетовой, прозвучавший новой нотой в русском искусстве.

Идеалы *относительно* вечны, но мир меняется, и меняется видение мира художниками, и (повторим вслед за Ге) усилиями художников движется, по-новому открывается идеал.

Старые передвижники, державшие в руках управление Товариществом, часто морщились, глядя на холсты молодых, возмущались и отчаивались, читая на этих холстах приговор себе; работы молодых художников, еще не принятых в Товарищество, — экспонентов — порой с трудом продирались на выставки, как сами экспоненты — в члены сообщества; случается читать, что если бы старые передвижники приветливее встречали молодежь, то, глядишь, Товарищество одержало бы еще не одну блистательную победу.

Но возможно ли сложнейший исторический процесс перелома в русском искусстве втискивать в рамки *одного*, даже мощного художественного объединения? Возможно ли сложнейший процесс обновления искусства, рождения новых задач и нового понимания задач, а отсюда и новых поисков, сводить к разногласиям *старых* и *молодых* в Товариществе передвижных художественных выставок? Тот же процесс происходил тогда в литературе, музыке, театре, но ни в литературе, ни в музыке, ни в театре не было *одного* наиболее мощного, преобладающего над всеми остальными и к тому же долговечного объединения, поэтому и говорят, естественно, о новых взглядах, новых задачах, новых направлениях *вообще* в литературе, в музыке. В живописи такое объединение было — Товарищество.

Жизнь Товарищества, его деятельность, борьба в нем отражали все то, что происходило тогда вообще в русской живописи. Задним числом пророча великие блага и победы, которые сулила бы капитуляция *старых* перед *молодыми*, отказ

старых от тех принципов, которых они всю жизнь держались, мы подменяем понятие Товарищества как объединения группы художников, сплотившихся на основе этих определенных принципов, понятием русской живописи вообще.

Но разногласия в Товариществе начинались не только из-за несговорчивости «отцов», не желавших принимать «приговор», вынесенный «детьми», но в не меньшей (если в не большей) степени из-за несговорчивости «детей», беспощадно выносивших этот «приговор» искусству «отцов».

«Все наши цели, наши нужды,
Все с бою взятые права
Для них бессмысленны и чужды,
Как непонятные слова...».

Не вступавший в Товарищество Грабарь, вспоминая пору перемен в русском искусстве, мудро обошел разногласия *старых и молодых* передвижников. Четыре десятилетия, с высоты которых он оглядывал прошлое, помогли ему шире взглянуть на минувшую эпоху.

«Мы, младшее поколение... — рассказывает Грабарь, — поняли, что не только с Мясоедовым, Волковым, Киселевым, Бодаревским, Лемохом всем нам не по дороге, но что нам коренным образом чужды и лучшие из передвижников — Прянишников, Неврев, Корзухин, Максимов, Ярошенко, Маковский, Шишкин».

Это «мы поняли» не сразу пришло к молодым: любопытно от воспоминаний Грабаря обратиться к его письмам девяностых годов. «Только что с Передвижной и, как видишь, обретаюсь в самом художественном настроении духа, — писал он весной 1891 года. — Выставка — один восторг... Киселев и Поленов (в пейзажах) превзошли себя, в особенности первый, выставивший две большие картины: это положительно шедевры». А четыре года спустя, путешествуя по Италии, перед творениями великих живописцев прошлого он всей душой отстраняется от тех, кем недавно восторгался: «А какие-нибудь Киселевы, лемохи, маковские или ярошенки с улыбочкой говорят об этих дивных, неподражаемых мастерах...»

Но самое важное Грабарь понял спустя четыре десятилетия, когда в воспоминаниях обобщил: «Нам, боровшимся тогда за свои новые живописные идеи, конечно, и в голову не приходило, что мы, преследуя чисто формальные задачи и повышая свое изобразительное мастерство, одновременно и тем самым выполняем и некие иные функции, прямо или косвенно связанные

с общеполитическими и социальными колебаниями, движениями и формованиями».

«С бою взятые права...». Сергей Иванов

В бурях на собраниях Товарищества, в спорах вокруг картин экспонентов и вокруг приема экспонентов в общество отражалось движение в русском искусстве, но стоит ли выводить это движение и соотношение сил в искусстве из распределения голосов на заседаниях передвижнического Правления?

Канонический передвижник Киселев, чье имя для *молодых* стало нарицательным («Киселевы»), писал в статьях, что живопись *старых*, выразившаяся «в форме тенденциозного реализма», устарела; для него теперь тенденциозность — не искренность художника, который невольно высказывает свое отношение (любовь или ненависть) к предмету изображения, а как раз — неискренность, приспособленческая попытка подменить язык живописи злободневным сюжетом.

А первым бунтарем, восставшим против зависимого положения экспонентов, оказался Сергей Иванов, из молодых художников тенденциознейший в старом и лучшем понимании этого слова, совершенный до мозга костей передвижник, опять-таки в старом и лучшем смысле, художник, к тому же и по некоторым темам и по трактовке их ближе всего и всех стоявший к *старому* Ярошенко.

Иванов наследовал у Ярошенко «колодников» — тюремную тему; воплощал он ее, конечно, по-своему, но главная, жгучая мысль: Россия — тюрьма, Россия в тюрьме — все та же. Картины Иванова из жизни переселенцев отвечают мысли Ярошенко о том, что художник должен всесторонне изучить и запечатлеть в серии полотен какую-то часть народной жизни; трагическое решение темы, «гражданская скорбь» художника тоже соответствуют настроению творчества Ярошенко. Живописные искания Иванова, хотя и отличаются новизной, но никак не взрывают каноны «отцов». Примечательно, что Ярошенко заимствует у Иванова некоторые из его живописных приемов: композиция картины «Всюду жизнь» несомненно найдена под влиянием показанной двумя годами раньше ивановской «Переселенки в вагоне» — Иванов первый нашел эту стену вагона на весь холст (другое дело, что прозвучала ярошенковская картина во сто крат слышнее «Переселенки»).

Полотна Иванова, начиная с Пятнадцатой выставки, безотказно принимались на все Передвижные, он вполне мог претендовать на роль наследника старых правителей Товарищества, но вот пример ненадежности извлечения общих закономерностей искусства из практики отдельного

художественного объединения (вместо того, чтобы оценивать деятельность объединения исходя из общих закономерностей): восстал от лица молодых и во главе молодых именно Сергей Иванов.

В 1891 году Иванов отправил в общее собрание Товарищества передвижных выставок письмо, составленное им при участии «старика» Поленова. В письме говорилось, что с каждым годом на передвижных выставках все больше картин экспонентов, что картины эти повышают художественный интерес выставок, а «отсюда естественно желание экспонентов стать более, чем пассивными наблюдателями судьбы своих картин»; бумага заканчивалась просьбой допустить наиболее проявивших себя экспонентов к баллотировке представляемых на выставки экспонентских картин. Письмо кроме Иванова подписали Архипов, Серов, Левитан, Елена Поленова, Пастернак, Виноградов, а с ними и «старик» Поленов.

О том, как бумага — «петиция» — была принята в Товариществе, рассказывает Поленов в письмах к жене.

13 февраля 1891 года: «Говорили, что вчера получена от московских экспонентов бумага, где они желают и т. д. Говорили без раздражения...»

Скорее всего, полагали, что дело обомнется, уладится. Ярошенко знал, что петиция готовится, выезжал в Москву и, по собственному его мнению, «успокоил волнующихся и убедил непонимавших». Нестеров о визите Ярошенко отзывается жестче: «Приезжал по этому делу Ярошенко и усмирил на время неурядицу...» Товарищество помаленьку готовило реформы, имевшие целью облегчить доступ экспонентов в члены; петиция же, полагал Ярошенко, «несомненно возбудит неудовольствие и возмутит многих членов, а раз явится недоброжелательство, то, очевидно, отношения, вместо того чтобы улучшаться, только сделаются хуже». В петиции ему видится удар по моральной устойчивости Товарищества, о которой он всего более печется. Подпись «старика» Поленова под петицией особенно его возмущает.

«Был я тоже у Ярошенки, он очень холодно со мной обошелся, — докладывает Поленов 19 февраля. — Товарищи говорят, что он очень плох, что у него горловая чахотка, но по виду это незаметно. Очень жалко будет, если он умрет: он довольно был видный деятель и изредка хороший художник. То, что он теперь делает, крайне слабо... Так что вся надежда на экспонентов».

Холод в обращении Ярошенко — не от горловой чахотки, Поленов это понимает. Конец письма — внутренний спор с

Ярошенко, утверждение прав экспонентов и своего права быть с ними.

О том, как была встречена петиция на общем собрании, рассказывает письмо от 6 марта: «Была прочитана петиция и вызвала страшную ругань со стороны Волкова и большое неодобрение Ярошенко, Маковского и Прянишникова и удивительно умное и человеческое возражение им со стороны Ге. Подробности потом».

Подробности — на другой день, в письме от 7 марта: «Ответ на заявление экспонентов был предложен Ярошенкой, смысл его выражается словом „молчать“, а Прянишникова, который был принят большинством, — „убирайся к черту“ (недоразумение). Они признают приславших картины отказавшимися от заявления...»

Примем все, что сказал Поленов, хотя Поленов — сторона, лично заинтересованная и обиженная. Но вряд ли следует буквально принимать «терминологию» (тем более, что и у Поленова — не «молчать», а — «выражается словом „молчать“»). Так, «убирайся к черту» (и в скобках «недоразумение») означает следующую запись в протоколе: «Общее собрание постановило считать адресованное в Товарищество заявление за недоразумение». Подписавшим петицию разослали такого же содержания ответы и экземпляры Устава Товарищества для напоминания о действующих в нем правилах.

И не слишком решительная запись в протоколе и не исполненное твердости постановление признать экспонентов, приславших картины на выставку, отказавшимися от подписанной ими петиции, пожалуй, говорят не столько о подавлении бунта, об отчуждении бунтовщиков, сколько о попытке найти выход из положения, сгладить противоречия.

Не стоит буквально принимать «терминологию» Поленова в очень личном, с пылу с жару посланном письме, которое часто, почти обязательно, цитируется как доказательство деспотизма *старых* передвижников. Выдержки из писем Поленова, касающихся петиции, можно заключить и не этими обязательными строками.

18 марта он отвечает жене, уверенной, что после ужасных «молчать» и «убирайся к черту» ему, Поленову, ничего не остается, как выйти из Товарищества: «Ты говоришь, что думала, что я выйду, — нет, я никогда не имел этого намерения... Я слишком люблю Товарищество, слишком твердо верю в его главную цель и слишком уважаю самих товарищей как людей, намного выше стоящих всего остального строя, чтобы уходить оттуда... Я совсем изменил отношение к моим антагонистам.

Надо брать у людей, что в них есть хорошее...» (Дальше в письме следует трогательный рассказ о том, как удивительно хорошо поет Маковский малороссийские песни — «Чудная минута. Я внутренне совсем примирился с Маковским».)

Петиция свое дело сделала: в Товариществе «свыше» были дарованы экспонентам более широкие права. «Как видно, „бумажка“ имела надлежащее действие!.. — докладывал Пастернак зачинщику Сергею Иванову. — Прием картин был возмутительно хорош, слаб. Добрую „частицу“ можно было выкинуть из всего принятого, — уж и то было бы очень и очень снисходительно. Далее — выбраны новых 10 членов...». Среди выбранных равно были и подписавшие бумагу и не подписавшие ее.

Но есть ли основания считать петицию документом, вполне отражающим борьбу *молодых и старых* в искусстве, даже в Товариществе?

Молодой Остроухов, например, решительно возражал против петиции. Елена Поленова возмущалась воинственной позицией Остроухова, но она пересказывала и слова Серова: «Подписи я назад не возьму, и если сделал ошибку, то сам и расплачиваться должен...»

«Многие отказались подписаться, так что и экспоненты разбились на два лагеря», — подтверждает Елена Поленова.

Нестеров всю историю с петицией описывает весьма скептически: «В Москве сильно агитируют экспоненты, готовится петиция, инициатором которой есть Иванов, ему сильно помогает сестра Поленова. Всеми правдами и неправдами собрали четырнадцать подписей. Многие после, разобрав дело, чешут в затылке, да поздно... Я не подписался. Остроухов объявил себя противником этой затеи и готовит контрпетицию, где я тоже не подпишусь... Поленов по своей бесхарактерности не знает, куда пристать, и лишь теряет себя в мнении товарищей и части молодежи».

Еще о боях и правах... (Факты и документы)

Письмо, где рассказывается, что ответом на петицию экспонентов были окрики «молчать» и «убирайся к черту», Поленов закончил пророчеством: за свою дерзость Иванов непременно будет наказан.

Год спустя Сергей Иванов предложил на Двадцатую передвижную выставку картину «Этап», замечательную по силе, выразительности, неожиданности решения. «Я хотел передать, — объяснял художник, — именно то впечатление, какое имел, посещая тюрьму, когда вы видите целую кучу рук, ног, спин и не разбираете целых фигур, а разве только кое-где углядите в этом мусоре глаза какого-нибудь чуткого субъекта, устремленные на вас».

«Этап» при баллотировке на выставку был провален большинством голосов.

Провал «Этапа» нередко связывают с ярошенковским «молчать»: отклонение картины выглядит, а нередко и выставляется местью *старых* восставшим *молодым*, сбывшимся пророчеством Поленова.

Но вот рассказ того же Поленова о том, как был забаллотирован «Этап»:

«Иванов возбудил целую бурю. Ге, Савицкий и Киселев страшно за него стояли, зато Мясоедов, а главное, Семеныч (то есть Остроухов. — В. П.) принял его картину за личное оскорбление: как осмеливается быть такая неприятная для знакомых Ильи Семеновича вещь на выставке, где будут стоять его произведения! Он составил целую партию, даже молодых, которая его побаивается, частью была на его стороне (как Левитан, Светославский, Лебедев). За Иванова из двадцати двух членов было подано семь голосов: Ге, Киселев, Савицкий, Ярошенко, Аполлинарий (Васнецов. — В. П.), Архипов и я...»

Пока заметим, что Ярошенко с меньшинством и за Иванова.

Из *молодых* голос за «Этап» подали Аполлинарий Васнецов и Архипов.

В том же письме Поленова привлекают внимание строки: «Картины Пастернака, Лили и Эмилии Яковлевны, кажется, безусловно всем нравятся». Пастернак, Лиля (Елена Поленова), Эмилия Яковлевна (Шанкс) — экспоненты, которые «в контрах» со «стариками».

С письмом Поленова любопытно сопоставить письмо

экспонента Сергея Виноградова, который по-приятельски сообщает забаллотированному Иванову о событиях на общем собрании:

«Вот что я знаю о Вашей картине: она получила шесть голосов... А потом Поленов, видя, что картина не будет принята, для очистки совести переменяет „против“ на „за“. Особенно браковал Остроухов — ну да и Левитан со Светославским тоже».

И дальше в письме Виноградова следует нечто особенно важное:

«Кажется, неприєм Вашей картины вызвал речь Ярошенко, обращенную к членам, чем они должны руководствоваться при приеме картины и какие картины желательны для передвижной. В речи указал на меня, что вот, мол, такие картины меньше всего желательны, — перед которыми хочется спросить художника: „Зачем он это написал?“ Мы, говорит, даем место на выставке таким вещам, где абсолютно ничего нет, кроме талантливой живописи, а бракуем вещи, не так хорошо написанные, но с живым интересом и содержанием».

Ярошенко таким образом не просто подал голос за Иванова, но выступил на собрании горячим его защитником, и не просто защитником выступил, но выдвинул картину Иванова как образец живого, содержательного искусства, как пример, которым следует руководствоваться, отбирая картины на выставки.

Поленов и Левитан восстали против речи Ярошенко, «говоря, что здесь (в искусстве) меньше всего нужно рецептов и программ», продолжает экспонент Виноградов, из *молодых* младший, и вдруг заканчивает (если держаться принятой схемы противостояния в Товариществе *молодых и старых*, совершенно неожиданно): «Что касается меня, я согласен с Ярошенко насчет моей картинки, т. к. я раньше его спрашивал себя, зачем это я делаю такую пустую бестемпераментную штуку».

Получив это письмо, Сергей Иванов (в полном согласии с тем, что говорил на собрании Ярошенко) отметил в дневнике:

«Не „что писать“, а „как писать“ — вот вопрос, который представляется мне главнейшим из всех вопросов, какие предъявляет наша братия».

Ярошенко не ограничился речью — сказанное он сформулировал в документе, называемом «Условиями для приема картин экспонентов на выставки Товарищества». Эти «Условия» стали притчей во языцех, едва ли не главной уликой деспотизма «стариков» во главе со «стариком» Ярошенко, недопустимого давления, которое они пытались оказывать на молодых, безжалостных пут, которыми они старались ограничить свободу творчества, примером того, что единственно приемлемым для

старых руководителей передвижничества родом живописи является тенденциозный жанр. Для подтверждения этого обязательно приводится то место из документа, где сказано, что в художественном произведении должна быть «попытка передать рассказ» (после чего ставится точка или многоточие).

Наверно, «Условия» не были лучшим способом определить художественные задачи Товарищества. Наверно, заранее составленные кем-либо «условия» вообще не лучший способ определения художественных задач. Наверно, в переломную эпоху крушения прежних авторитетов и напряженных творческих поисков нового поколения сама форма «Условий», само слово — *условия* — многим показались неприемлемыми и недопустимыми. Вспыльчивый Сергей Иванов — при том, что «Этап» в документе высоко оценен, а отклонение его осуждено, — получив «Условия», возмутился поставленными ему *условиями* и отправил в Товарищество ругательное письмо.

Справедливости ради стоит теперь, восемь с половиной десятилетий спустя, процитировать «крамольные» строки документа полностью, не ставя после слов «передать рассказ» ни осудительной точки, ни предполагающего тайный смысл многоточия.

«На выставки Товарищества принимаются произведения *всевозможных* жанров, — говорится в документе, написанном рукой Ярошенко и, кстати, названном в рукописи не „Условиями“, а „Запиской“ (!), — и главное условие, которому должно удовлетворять произведение экспонента, это присутствие художественной задачи или замысла, т. е. должна быть налицо попытка передать рассказ, *выражение, чувство, настроение, поэтический момент*, словом, чтобы было видно, что картина не есть простое упражнение в живописи, а представляет работу художника» (курсив мой. — В. П.).

Право, не так страшно!

Недовольство «Условиями» опять-таки отражало не столько положение дел в Товариществе, сколько в русском искусстве. Два века ссорились.

Виноградов согласен с речью Ярошенко, пересказанной в «Условиях», согласен даже с неодобрительной оценкой своей «пустой бестемпераментной штуки», но, говоря словами его сверстника Грабаря, ему со *старым* искусством, представленным в Товариществе, «не по дороге», и *старые* передвижники ему «коренным образом чужды». Речь Ярошенко, противопоставившего отвергнутый «Этап» принятой на выставку виноградовской «пустой штуке», Виноградова не возмутила — его возмутило, что «человек делает предписания, как и что делать

другим, надравши сам и выставивши такие отвраты».

Здесь нет какой-либо направленности именно против Ярошенко. На Передвижной Виноградову нравятся лишь Архипов, Левитан, Дубовской и Аполлинарий Васнецов. «Савицкий дрянь из рук вон, — все в том же письме к Сергею Иванову раздает оценки Виноградов. — Шишкин хуже, чем когда-либо. Неврев, Мясодев, Лемох плохи, как всегда. Маковский не удовлетворяет (картинки). Касаткин выдуман и фотографичен... Кузнецов плох... Остроухов плох. Да, собственно говоря, остальное все — очень не хорошо».

(Упоминание в этом перечне молодых Касаткина и Остроухова лишний раз показывает, как проходит «водораздел».)

Пастернак даже в написанных через много лет воспоминаниях возмущается Товариществом девяностых годов: революционное общество, вставшее некогда на борьбу с академической рутинной, превратилось в застывшее и косное. Но, сетуя на жестокость к экспонентам и на «невероятный циркуляр» Ярошенко, он оговаривается: молодые художники вообще не разделяли эстетических принципов общества.

Многих молодых связывала с Товариществом лишь возможность выставяться на Передвижных. «Товарищество передвижных выставок было единственной организацией, воспитывавшей массы в художественном отношении. Так как передвижные выставки в те времена были самыми значительными, влиятельными в России, то, естественно, каждый молодой художник старался участвовать в них, — даже если не разделял эстетических принципов этого общества», — признавал Пастернак. И Елена Поленова подтверждала: если «отклоняться с передвижниками», — «куда идти, вот вопрос, на который еще ответа никто себе не дает... Было говорено и об составлении отдельного общества. Но это еще рано, да и сил и времени много уйдет...»

Конечно же, Товарищество в девяностые годы состарилось, а со старостью закоснело и отстало в понимании новых задач и путей искусства, но, уступив «старики» в Товариществе место молодым художникам, это было бы по самой сути своей новое общество с новыми эстетическими принципами — такие новые общества скоро стали рождаться и укореняться в русском искусстве.

Пастернак, Виноградов, Сергей Иванов, Грабарь и многие другие выступали не от лица экспонентов, не от лица молодых в Товариществе, а от лица молодого искусства. Ярошенко выступал от лица старого Товарищества. Вот где один из болевых центров взаимного непонимания.

Ярошенко еще считает нужным выработать в Товариществе «общий руководящий взгляд на прием картин», а для тех, ради кого этот взгляд вырабатывается, все Товарищество с его «стариками», с их художественной практикой (независимо от оценки каждой отдельной картины) — *старое*, отживающее.

Потому и рассердился Сергей Иванов, получив «Условия», из-за него и в его защиту составленные, что при большей близости его к Ярошенко, чем, допустим, к Пастернаку или Виноградову, — «А судьи кто!».

Учитель Крамской твердил перед смертью: «Товарищество как форма... отжило свое время. Все добро, которое могла эта форма принести русскому искусству, она уже принесла, больше форма эта дать не может... Дух же и содержание искусства требуют большего простора и иных элементов, чем те, которые теперь в Товариществе».

А Ярошенко (уже после смерти Крамского) радуется успеху выставок, по-прежнему привлекающих большое число посетителей, — «наше дело достаточно живое и продержится далеко за наш век».

«Совість художников». Нестеров

Воспоминания Нестерова — единственное крупное мемуарное произведение, целиком и сосредоточенно посвященное Ярошенко, — крупное не числом страниц, а значительностью и глубиной воссозданного образа. Воспоминания написаны человеком, близко знавшим Ярошенко, одним из немногих, кто пользовался его дружбой, и к тому же художником: общие оценки сочетаются в них с драгоценными подробностями, меткие наблюдения — с пересказом суждений Ярошенко, слышанных из собственных его уст. Взгляды Нестерова и Ярошенко не отличались безоблачным единством: им случалось много спорить — об искусстве вообще и об отдельных произведениях живописи, соглашаться и не соглашаться друг с другом, в Товариществе они представляли разные поколения, что также придает воспоминаниям Нестерова особый интерес.

Воспоминания, созданные через сорок четыре года после смерти Ярошенко, поверяются, корректируются неопубликованной статьей Нестерова, написанной им тотчас после кончины старшего товарища, написанной как горячий отклик, и, что замечательно, выдерживают проверку временем (такое не часто бывает) — общий тон, оценки, характеристики за сорок четыре года не изменились, не покрылись сусальным золотцем или, наоборот, не ожесточились: осмысление прошлого с мудростью многое познавшего за прожитые годы старика, ваяния времени, не однажды менявшиеся, все, что было сказано и написано другими за эти четыре десятилетия, не принудили Нестерова даже по-новому расставить акценты. Более того, сопоставление и воспоминаний Нестерова и статьи его с его же письмами, в которых встречаются упоминания о Ярошенко, свидетельствует о том, что и в статье и в воспоминаниях сохранилась свежесть первых впечатлений, что цельный образ Ярошенко, сложившийся у Нестерова в первые же годы их общения, остался неприкосновенным.

И в статье и в воспоминаниях Нестеров (не без задней мысли, должно быть, не без полемики с устоявшимся взглядом) выдвигает на первый план и будто даже подчеркивает как одну из заметнейших черт характера Ярошенко его *терпимость*.

Воспоминания и статья *открываются* рассказом о посещении Ярошенко класса Прянишникова в Московском Училище живописи и ваяния, где ему был представлен начинающий художник, будущий автор «Пустынника» и «Отрока Варфоломея». Ученик Нестеров трудился тогда над картиной «До государя

челобитчики».

«Тема моей картины... едва ли могла Николаю Александровичу быть по вкусу, но он о теме и не говорил ... указывая лишь на то, *как было сделано*, делая это осторожно...» — рассказывает Нестеров в воспоминаниях. В статье о том же говорится четче: «Н. А. внимательно осмотрел мою работу и, хотя тема не могла увлечь его, отнесся к работе с полным *беспристрастием*, сделал несколько *верных* замечаний, *ободрил* меня...» (курсив мой. — В. П.).

Личное сближение началось тремя годами позже, когда на Семнадцатой передвижной был выставлен нестеровский «Пустынник». И опять: картина «как художество» Ярошенко понравилась, а «тему мне не ставили в вину», — прибавляет Нестеров.

Терпимость Ярошенко — не безразличие, не холодок: наоборот, под пером Нестерова он человек горячий, заинтересованный, но при этом исполненный желания понять и способный принять разные, подчас далекие от его собственного вкуса творческие явления, если только они не идут вразрез с теми нравственными принципами, которых он постоянно и неуклонно придерживался.

Когда многие старые передвижники встретили в штыки «Видение отроку Варфоломею», когда картину (каждый со своей точки зрения, но находя при том и общий язык) яростно осудили Ге, Мясоедов, В. Маковский, Лемох, Волков, — Ярошенко между ними не было. Он оказался с теми, кто принял «Варфоломея», с *молодыми* — с Левитаном, Архиповым, Остроуховым, Аполлинарием Васнецовым. И не просто голосовал «за», не просто добился помещения картины на выставку — Нестерову особенно дорого было, что старший товарищ проник мыслью и чувством в суть картины, ощутил ее настроение и заразился им, понял, что «она писалась как легенда, как стародавнее сказание, шла от молодого пораненного сердца, была глубоко искренна».

Терпимость Ярошенко никак не исключает для Нестерова его прямоты, прямолинейности (эти определения, относящиеся к характеру Ярошенко, кажется, и введены в употребление Нестеровым). Способность Ярошенко прямо высказывать свои взгляды полной мерой выявляется и в беседах об искусстве.

«С Ярошенко по обыкновению мы встретились и расстались в самых лучших отношениях. Жестоко спорили. Показывал ему картины (обе) Монаха — нравится, нашел по ним, что я *выздорабливаю*, конечно, не обошлось и без замечаний чисто ярошенковских, вроде „светлых березок“ и т. д. Сильно досталось за „Чудо“, только и извинительно может одно: если такая вещь у

меня „последняя“, что дальше этого я не пойду... Я зарок не давал однако».

Это — не статья, не воспоминания; это — из письма, посланного тотчас после встречи, в тот же день. Тут, как говорится, ни прибавить, ни убавить — несколько строк стоят иных мемуаров, тут Ярошенко весь, весь *нестеровский* Ярошенко, во всяком случае: и терпимость, и прямота, и без боязни (показаться «стариком», смешным, прямолинейным) высказываемые взгляды, и еще одно, что пронизывает все сказанное Нестеровым о Ярошенко и что наиболее точно выражается в следующих его словах: «Близость моя к Ярошенко имела для меня во многом воспитательное значение».

Жестокие споры возле нестеровского «Чуда» (святая Варвара, обезглавленная, стоит на коленях, простирая руки навстречу спускающемуся с неба мученическому венцу), откровенные, хотя и доброжелательные насмешки Ярошенко над «светлыми березками», стремление его подтолкнуть творческие поиски Нестерова к новым темам, радость его, когда в работах молодого товарища обнаруживаются следы «выздоровления», — во всем этом явственно желание Ярошенко передать младшему собрату определенные взгляды на искусство, а с ними и определенные общественные взгляды.

Об этом замечательно красноречиво свидетельствует рассказ Нестерова об одной из его встреч с Ярошенко:

«Как-то, приехав в Петербург по делу, я чуть ли не в тот же вечер был у Ярошенко. Это было тогда, когда роспись Владимирского собора в Киеве была окончена. Участников его росписи прославляли на все лады, но, конечно, были „скептики“, к ним принадлежал и Н. А. Ярошенко, не упускавший случая при встрече со мной съязвить по поводу содеянного. И на этот раз не обошлось без того, чтобы не состричь на этот счет, а тут, как на беду, попала на глаза Николая Александровича книжка ранних рассказов М. Горького — „Челкаш“ и другие. Он спросил меня, читал ли я эту книжку? И узнал, что не только не читал ее, но и имени автора не слыхал. Досталось же мне тогда — и „прокис-то я в своем Владимирском соборе“, и многое другое. Я, чтобы загладить свою вину, уезжая, попросил мне дать книжку с собой, и дома, лежа в постели, прочел эту чудесную, живую, такую молодую, свежую книгу. На другой день на Сергиевской мы с Николаем Александровичем вполне миролюбиво рассуждали о прекрасном даровании автора».

Как много здесь сказано! Неодобрительное отношение Ярошенко к иконописным работам Нестерова, откровенно язвительные его высказывания по этому поводу, озабоченность

Ярошенко тем, что младший товарищ отстает от движения живой жизни («прокис»), стремление пробудить в нем интерес к сегодняшним общественным проблемам — вот что без труда вычитывается из рассказа Нестерова.

Говоря о «воспитательном значении», которое имела для него близость к Ярошенко, Нестеров, конечно, имел в виду не только усвоение определенного круга взглядов: молодой человек, он в чем-то строил себя, приглядываясь к старшему товарищу, укореняя в себе и откровенность суждений, и прямоту, и стойкую веру в то дело, которое избрал для служения.

Я. Д. Минченков, вступивший в ряды передвижников после смерти Ярошенко, находит в художниках, наиболее преданных делу Товарищества (при Ярошенко они были молодыми), явственные следы ярошенковского воспитания. Про Дубовского он пишет, что тот «утверждался в идеях передвижничества» под влиянием Ярошенко; как и Дубовской, «Касаткин также был пропитан идеями передвижничества, привитыми ему общим их учителем Ярошенко». Молодой художник Егор Хруслов, сопровождавший Передвижные выставки, в деловом письме-докладе о маршруте путешествия, перевозке картин, их размещении и продаже обеспокоенно спрашивает о здоровье Николая Александровича (будучи наслышан о «крайней опасности»), но тут же горестно жалуется на собственную душевную усталость и просит: «Найдите средство для прививки разочарованным в жизни, чтоб жизнь могли они полюбить...»

В годы серьезных разногласий между *старыми* и *молодыми*, порой несовместимости их, Нестеров весело сообщает сестре, как *вся молодежь* собралась на масленице есть блины у Ярошенко (уже тяжело больного и, в самом деле, быстро постаревшего от болезни): «Поедено и выпито было немало, и потом всей гурьбой на вейках поехали на балаганы».

Аполлинарий Васнецов, о котором Ярошенко и Нестеров «долго спорили», потому что Ярошенко (сетовал Нестеров) Аполлинария «не хочет понять», полтора десятилетия спустя по случаю распрей в художественных объединениях вспомнит добрым словом «товарищескую этику передвижников», «благороднейшего и честнейшего Ярошенко».

И «старик» Поленов, выступавший по большей части от имени молодежи и чуть ли не постоянно расходившийся со «стариком» Ярошенко и в оценках и в принимаемых решениях, рассказывал: «Сегодня обедал у Ярошенко и с ним рассуждал об искусстве; кое-где мы сходимся, а по большей части плохо понимаем друг друга. Остальные произвели на меня очень неприятное впечатление. От общего застоя мозгов сами идут вниз и с какой-то ненавистью

относятся к молодому и свежему; конечно, не все... Ярошенко и Репина из этой категории темноты я совершенно исключаю...»

Строгий стиль, а дышалось легко, определяет Нестеров атмосферу, создаваемую присутствием Ярошенко.

«Деятельность Н. А. как члена Товарищества передвижных выставок, после деятельности Крамского, можно считать наиболее полезной и достойной уважения. Лучшие качества души его сказались во всей своей силе и привлекательности. Он был стражем, охранителем лучших традиций Товарищества, был как бы *совестью* его».

Эти слова написаны Нестеровым тотчас после смерти Ярошенко, когда многие старые передвижники (большинство!) еще живы, когда в Товариществе неспокойно, когда молодые, чувствуя на себе узы принятых в нем правил, атакуют его. Тут нужно было высокое чувство ответственности за каждое слово — и Нестеров, видимо, чувствовал себя вправе произнести каждое из этих слов.

Сорок лет спустя, несомненно многое осмыслив и переосмыслив за долгие годы, Нестеров снова напишет: «Я любил этого безупречного, честного, прямого, умного человека. В те далекие времена имена Крамского и Ярошенко часто упоминались, дополняя один другого. Крамской был „разумом“, Ярошенко — „совестью“ передвижников».

И еще несколько лет спустя, за несколько месяцев до смерти, когда уже вся жизнь позади, он снова убежденно повторит в воспоминаниях о Ярошенко: «совесть художников».

Высочайший приказ и мнение передвижника Ярошенко

— Я был на Академической выставке после Передвижной... О, какая разница! Как в Академии все сухо и мертво!..

Это не кто-нибудь сказал — это сказал государь Александр Третий, делясь впечатлениями в узком кругу приближенных.

8 марта 1890 года профессор археологии Никодим Павлович Кондаков записал в дневнике: «Царь приказал переменить все и выгнать всех, передвижников позвать!».

Слова царя пересказал Кондакову другой археолог, граф Иван Иванович Толстой, незадолго перед тем назначенный конференц-секретарем Академии художеств.

Все в Академии было сухо и мертво: система обучения, не желавшая высунуть нос за тяжелые дубовые двери, чтобы глотнуть свежего воздуха, старозаветные профессора, твердившие одни и те же, ими самими в малолетстве заученные азы все новым поколениям воспитанников, холоднокровные, расчетливые творения учителей и учеников, являвшиеся на свет в ее замшелых, сонных мастерских. Оставалось либо похоронить эту мертвую Академию, либо попытаться оживить ее — влить в нее горячую кровь, укрепить ее силы, разбудить, расшевелить, подтолкнуть вперед.

Кроме Академии в русском искусстве был всего лишь один центр художественной жизни, лишь одно объединение художников — Товарищество. Поэтому само собой следовало: «передвижников позвать!»

Но «передвижников позвать!» — не только Академии прибыль. Это — и Товариществу убыток. Если лучшие силы Товарищества перетянуть, перекачать в Академию, если за его счет обновить учителей, а тем самым и учеников, если на академических выставках окажутся картины, привлекающие зрителей на передвижные, — что, собственно, останется тогда от Товарищества?

Царь объявил конференц-секретарю Толстому:

— Я не могу выносить этого раскола и прошу Вас уничтожить его. Да и какой раскол может быть в сфере искусства?

«Уничтожить раскол» (несмотря на «я прошу вас») — высочайший приказ, а не просьба.

«Какой раскол может быть...» — не столько недоумение, сколько высочайшее неудовольствие.

Путь к уничтожению раскола виделся как поглощение

передвижников Академией.

Для старших передвижников — политика знакомая. Ярошенко пришел в Товарищество в пору правительственных попыток слить выставки академические и передвижные. Крамской говорил тогда о желании начальства, чтобы передвижники своими телами подпирали разрушающееся заведение. Для Ярошенко с его приверженностью однажды принятому правилу всякое сотрудничество с Академией было неприемлемо. Можно «передвижников позвать», но это еще не означает, что передвижники примут приглашение. Но если начнут уничтожать раскол, вопреки желанию передвижников, — тогда борьба. Наверно, в душе Ярошенко уже зазвучали отдаленные песни о былых боях и победах; наверно, мышцы его наливались в предвкушении схватки.

В первые дни осени 1890 года Ярошенко получил бумагу от президента Академии художеств, великого князя Владимира Александровича. Президент предлагал ему высказать мнение о желательных для Академии реформах. Ярошенко узнал, что такую же бумагу получили и некоторые другие передвижники. Первое его стремление подготовить общий ответ — показать великому князю моральную устойчивость и единство Товарищества. Когда же академические власти разъяснили ему, что коллективные ответы нежелательны, он тотчас начал хлопотать, чтобы в «мнениях» товарищей не оказалось принципиальных разногласий. «Надо будет так или иначе сговориться», — предупреждал он передвижников-москвичей.

«Мнение» самого Ярошенко достаточно подробно. Он коснулся и преподаваемых дисциплин, и методов преподавания, и выставок, и системы поощрений. Но суть всего, что хотел сказать академическим властям Ярошенко, сосредоточена в трех абзацах, и заключается она в том, что в правительственном учреждении, именуемом императорской Академией художеств, частные реформы ни к чему не приведут, а коренные перемены невозможны. Чтобы вдохнуть в Академию жизнь, нужно прежде всего позаботиться не о введении новых программ и не о назначении новых профессоров, а об «изменении коренного чиновничьего принципа», лежащего в основе всех академических начал (иначе и новая программа и новый профессор в скором времени ничем не будут отличаться от старых). Нужно, чтобы в основе художественных предприятий, затеваемых Академией, не лежали «побуждения и соображения, посторонние искусству», как это обычно бывает. Нужно, наконец, чтобы Академия перестала насаждать лишь «определенное направление в искусстве», тем более, что ни одного сколько-нибудь видного последователя этого

направления не создала.

Ярошенко бил не в бровь, а в глаз. Он говорил в открытую: «Ничего у вас не выйдет, господа!» Если откинуть частности его «Мнения» и принять суть, уничтожение раскола в искусстве должно означать полную капитуляцию Академии — учреждения, которое во всяком деле исходит прежде всего из соображений, посторонних искусству.

Ярошенко сочиняет «Мнение», заносит на бумагу для отправки академическому начальству свои нелицеприятные выводы, а пока суд да дело затевает с Куинджи веселую игру, несколько даже неожиданную для двух столь серьезных, не склонных к маскараду людей: они составляют шуточный устав реформированной Академии, согласно коему художники, принявшие приглашение пойти в профессора, удостаиваются генеральского чина и пользуются многими привилегиями, как-то — правом ношения особой формы с обязательным «отданием» им на улице чести, правом дарового входа во все увеселительные заведения и проч.

Ярошенко бодро сочиняет свое «Мнение», уверенный, что выражает мнение всего Товарищества, разве что делает это по обыкновению резче, прямолинейнее, чем остальные. Он убежден, что, невзирая на отдельные разногласия при оценке картин и приеме новых членов, золотой век Товарищества не кончился, что Товарищество крепко стоит на ногах, что передвижников в Академию калачом не заманишь, власти же, глядишь, хоть немного повернутся к здравому смыслу. «...Убежден, — пишет он браво одному из товарищей, — что все предстоящие реформы не только не пошатнут Товарищества, но, если я сколько-нибудь верно сужу о том, чего можно ждать, то, напротив, укрепят...».

Снова время выбора

22 октября 1892 года конференц-секретарь Иван Иванович Толстой писал профессору Кондакову: «Переговорил под строжайшим секретом с Куинджи и Репиным...»

На секретных переговорах шла речь о привлечении передвижников к работе в Академии художеств.

Переговоры были успешны. По завершении их Иван Иванович Толстой называл Репина, Куинджи и присоединившегося к ним Шишкина *своими*, считал их людьми, с которыми «можно сговорить».

Иван Иванович Толстой осуществлял свой план «уничтожения раскола». Он предполагал в союзе со сговорчивыми передвижниками потеснить старых профессоров, тем самым решительно усилить преподавание, поднять уровень академических выставок — побороть в Академии сухость и мертвечину. Пусть передвижники-профессора формально не покидают Товарищества — важно, что они уже не будут противостоять Академии; с годами же, отдавая Академии свой труд и талант, они не смогут не сделаться ее ядром и защитой. Впрочем, Товарищество, сотрудничающее с Академией, не только не опасно, но как самостоятельное объединение почти бессмысленно.

Репин к тому времени вышел из Товарищества. Шишкин с товарищами ссорился, устраивая свои, отдельно от передвижных, выставки. Куинджи после неслыханных триумфов дал зарок больше не выставляться, на выставках его картины не появлялись, но дружбы с товарищами он не порывал, ходил по-прежнему на передвижнические «среды», на ярошенковские «субботы» — с Ярошенко они особенно близки.

Иван Иванович Толстой интригует, у него уже составлен первый список новых членов академического Совета, в числе которых кроме Репина, Куинджи и Шишкина еще В. Маковский, В. Васнецов, Polenov; конференц-секретарь уверенно смотрит вперед, первый успех его окрылил, он заранее, по-хозяйски, намечает в списке передвижников новые имена для дальнейшего сотрудничества.

Ярошенко тревожится: «все что-то знают, что-то понимают, но никто ничего не говорит», «остается ждать — проживем увидим!».

25 ноября 1892 года конференц-секретарь Толстой с разрешения президента Академии, его высочества великого князя Владимира Александровича, внес на заседании академического Совета предложение о возведении в звание профессора Репина,

Куинджи, В. Маковского, Васнецова, Поленова.

Поднялся общий ропот и возражения со всех сторон, рассказывал сам Толстой. Академические старцы были возмущены, считая поименованных художников недостойными столь высокого звания. Толстой заявил, что кандидатуры предложены великим князем и, не обращая внимания на недовольные речи старцев, записал в протоколе: «Предложение его высочества принято *единогласно*». Он предложил членам Совета подписать протокол. «И все подписались», — рассказывал Толстой. Такое даже его изумило.

Первый шаг передвижников в Академию был совершен в той противной искусству чиновничьей обстановке, которую Ярошенко считал неотъемлемой принадлежностью Академии.

«Репин и Куинджи очень довольны... — сообщал Толстой две недели спустя. — Шишкин уже обсуждает с Куинджи и Репиным, как им действовать в Академии».

Для Ярошенко согласие передвижников служить в Академии — «разложение нашего дела». Для него несовместимо «положение художественного чиновника с принадлежностью к обществу, в основе которого лежит отрицание казенного управления искусством». Он убежден, что раньше или позже «академическим передвижникам» придется сделать выбор. И это, кажется, единственное, в чем Ярошенко согласен с конференц-секретарем Толстым.

«Невыясненные отношения». Куинджи

«Всеми делу воротила Куинджи», — выводит Ярошенко, слыша горестные вести о новых превращениях передвижников в академических «старцев».

Их было трое — первых, но Репин для Ярошенко со времени выхода из Товарищества отрезанный ломоть; к тому же Репин — слишком художник, не политик, не делец, не коммерсант; Шишкин — характер не стойкий, на других влияния не имеющий; Куинджи человек глубокий, серьезный, волевой — с него спрос.

Крамской называл Куинджи «глубокомысленным Греком», восторгался им — «человек глубокий, увлекательный», «большой философ и политик большой».

Ярошенко убежден, что Куинджи, зная до тонкостей дела Товарищества (многое от него самого, от Ярошенко, зная), глубоко изучив натуру едва не каждого передвижника, намечает энергичному конференц-секретарю очередные кандидатуры для избрания и подсказывает, чем соблазнить каждого.

Но всего главнее, наверно, и всего страшнее для Ярошенко, что Куинджи — вчерашний друг.

«Жду Куинджи», «неожиданно пришел Куинджи», «обедал с Куинджи», «еду с Куинджи», «отвез мутер» к Куинджи, и она провела у него целый день, — это всего из нескольких уцелевших писем Ярошенко, в которых, к тому же, о личной жизни почти ничего.

Куинджи, путешествуя, тоскует до отчаяния без ярошенковских «суббот».

У Репина на маскараде они двое без костюмов — Ярошенко и Куинджи: единомыслие, договоренность и какой-то общий принцип.

Играли в шахматы втроем — Менделеев, Ярошенко, Куинджи; после нескольких партий, за крепким чаем — откровенничали.

Вчерашний друг — самый ненавистный враг.

Куинджи составлял с Ярошенко шутовской академический устав, вместе изобретали остроты про генеральский мундир для художников, после чего «очень пребывал» у Толстого и «весьма шептался» с ним (как писал один художник другому). Получив известие о назначении Куинджи профессором, слыша услужливо пересказываемые «доброжелателями» слова конференц-секретаря о том, что, мол, Илья Ефимович и Архип Иванович теперь единственные его, Толстого, истинные друзья, что им бы только втроем «спеться» — и будущее русского искусства обеспечено, Ярошенко вспоминал, наверно, их с Куинджи смешки и шуточки

— как обидно, как горько!

Когда бы и с чего бы ни началась их дружба, краеугольный камень в ней несомненно письмо Ярошенко к пейзажисту М. К. Клодту, написанное 10 декабря 1879 года.

Было это после Седьмой выставки Товарищества, выставки «громовой» (по гордому определению Крамского), на которой Куинджи показал несколько пейзажей и между ними знаменитую «Березовую рощу». «Публика приветствует их восторженно, — писал Крамской Третьякову, — художники же (т. е. пейзажисты) в первый момент оторопели... и только теперь начинают собираться с духом и то яростно, то исподтишка пускают разные слухи и мнения...». Среди тех, кто действовал исподтишка, был и М. К. Клодт, профессор пейзажного класса Академии и одновременно один из учредителей Товарищества. Тогда пора выбора настала для М. К. Клодта. В газете «Молва» он поместил статью за подписью «Любитель», в которой нападал на Куинджи, а заодно вообще ставил под сомнение успех передвижных выставок сравнительно с академическими. На заседании передвижнического Правления Клодту решено было отвечать, что его статья и последовавшее затем письмо о выходе из Товарищества приняты к сведению, после чего Правление перешло к очередным делам. Но Ярошенко не пожелал переходить к очередным делам, не покончив с этим внеочередным и, на его взгляд, важнейшим делом. На статью М. К. Клодта он ответил от себя лично.

Это письмо — неоценимый документ для характеристики Ярошенко.

«Я думаю, Вы согласитесь со мной, что нет хуже и неудобнее невыясненных отношений между людьми, принужденными в силу необходимости встречаться между собою; неудобство это я испытал при нашей последней встрече и тогда уже решил, ради обоюдного удобства, объяснить с Вами, — писал Ярошенко.

...Когда для меня стало несомненным, в силу Вашего собственного признания, что статья написана не кем иным, как Вами, я не имею возможности сохранить к Вам прежние отношения, считаю необходимым открыто и прямо сказать Вам о впечатлении, произведенном на меня Вашей статьей.

...В целом оно таково, что побуждением написать статью послужили не любовь, не интерес к искусству, не искание истины, а мотивы чисто личные: мелкое самолюбие, зависть и недоброжелательство к художнику, обладающему гораздо более свежим и сильным талантом, чем каким владеете Вы. Это относительно всей статьи, но есть в ней частность, вызывающая еще худшее впечатление и заключающаяся в том, что Вы — член

Товарищества, состоящий вместе с тем на службе в Академии художеств, — решились высказать вслух, печатно, мнение, будто сочувствие печати, излишество расточаемых ею похвал выставкам Товарищества и нападки на выставки академические — есть дело моды и дешевого либерализма.

...Между тем Вам очень хорошо известны и существующие отношения между Академией художеств и Товариществом и... что проявлявшееся сочувствие не есть дело моды и обусловливаемо тем, что дело Товарищества живое, полезное, имеющее, несомненную будущность, тогда как Академия художеств в своем настоящем виде — мертвый и разлагающийся организм... Разумеется, такое заявление должно было понравиться академическому начальству и, вероятно, упрочило Ваше служебное положение, но Вы поймете, что оно не может упрочить уважения к Вам со стороны Товарищества.

К сожалению, Товарищество не может требовать от своих членов известного уровня нравственности и порядочности; его цель — успехи, развитие и распространение искусства... Вот почему, как я думаю, оно не выражает и, вероятно, не выразит Вам коллективного своего негодования по поводу Вашего поступка. Иное дело отдельные члены! Как частные лица они имеют на то полное право, и вот я, пользуясь именно им, а также ввиду сказанного мною в самом начале заявляю Вам, что Ваша статья не делает Вам чести и лишает меня возможности относиться к Вам с уважением».

Это письмо вряд ли забыл Куинджи и, конечно, не забыл Ярошенко.

Настало время сказать Куинджи о неудобстве невыясненных отношений между людьми.

Рассказывают, что вскоре после выборов в Академию Ярошенко и Куинджи обедали в одном доме. В конце обеда Ярошенко откланялся хозяевам. Куинджи вышел следом. Они молча оделись, молча вышли на улицу.

— Я на собрание Товарищества, — нарушил молчание Ярошенко. — Нам с вами не по пути.

Ярошенко, кажется, единственный раз в жизни не скрывает огорчения, растерянности даже: «...чтобы можно было распорядиться с нашим обществом так легко и просто, не встретив ни сопротивления, ни стыдливости...»

Дубовской, глядя на Ярошенко, бывало восхищался:

— Выдержка его необыкновенная, никогда не позволит себе выйти из равновесия. Волнение других никак не возбуждает его. Я подобных людей не встречал. Какое-то непоколебимое спокойствие и упорство.

Но тут, кажется, впервые вышел из равновесия.

«Я так расстроен все это время и не могу спокойно думать о том, что случилось...».

«Мучительно думать, что выдохлось все хорошее, что скрепляло так долго союз людей...».

Вот как он заговорил: «так расстроен», «не могу спокойно думать», «мучительно»...

Он, наверно, и сам не замечает, как эти непривычные, не его, не ярошенковские, слова срываются с пера.

Но тут же — спокойствие и упорство: нет силы, которая могла бы вдохнуть жизнь в чиновническую Академию; не профессоров надо переменять, не программы, не обстановку классов — все это само переменится, если строить дело на новой основе. Если не определенное, свыше указанное направление «внедрять» в искусство, а дать ему свободно служить обществу; если поддерживать в художнике внутреннее побуждение к творчеству, а не подменять это побуждение материальными выгодами; если видеть силу и величие в самом звании художника, а не обременять «жреца искусства» степенями и рангами — если судить о художнике по его творениям, а не по чину, ему присвоенному.

Нынешнее усиление Академии обернется в будущем еще большим поражением: «перекрещенцы» увязнут в болоте — и тогда уже не останется никого, кто сумеет хотя бы отсрочить гибель обреченного историей учреждения.

Но пока, временно, видимо, «захромает» Товарищество — значит, надо разгадывать интриги, направленные к его разрушению, вносить в дело больше жизни, нового интереса, не сдаваться, стоять до последнего.

Он и стоит до последнего.

Про Передвижную выставку 1894 года президент Академии, великий князь Владимир Александрович, докладывал царю, что

это (он надеется) последняя выставка передвижников вне стен Академии художеств.

Иван Иванович Толстой, недавний конференц-секретарь, уже повышенный за труды в вице-президенты, не без удовольствия замечает: «Товарищество, видимо, переживает кризис...» Но (вынужден признать): «С Ярошенко во главе, при двух адъютантах — Мясоедове и Лемохе — трудно надеяться на мирное житие».

Власти, однако, решили войны не затевать, и без боев они добивались своего легко и ловко. Президент — великий князь — *назначил* состав Собрания обновленной Академии, в список включил «адъютантов», Мясоедова и Лемоха: милейший Лемох, кроткий и смирный, принял назначение безропотно, несговорчивый Мясоедов поразился «отсутствию Ярошенко в списке» — «и по уму, и по характеру, и по стойкости принципов, а также и по своему значению как портретист» Ярошенко, конечно же, «не должен быть выключен из списка, обнимающего все и вся»; впрочем, и Мясоедов назначение принял. Он, Мясоедов, член-учредитель Товарищества, всю жизнь глубоко оскорблявшийся, если кто-нибудь не признавал в нем первого и единственного основателя Общества, удовлетворенно объяснял обновление Академии «влиянием бродильного грибка, который привит к искусству Товариществом», предполагал, что «надобность в существовании нашей группы, связанной общим интересом, не прошла», но в упорстве Ярошенко видел некоторую односторонность — Николай Александрович «старается что-то охранять, что давно испарилось».

Ярошенко стоит до последнего.

Мясоедов, правда, предпринимает некоторые шаги, чтобы *выбрать* упрямого Ярошенко в Академию: «Николаю Александровичу будет приятней быть избранным, чем назначенным». Но и острый ум Мясоедов не оценил старого товарища. Узнав о выдвижении, Ярошенко обратился в Совет Академии художеств с письмом:

«В списке кандидатов, намеченных для избрания в члены Академии, значусь между прочими и я... Во избежание хотя бы и маловероятной случайности, когда честь избрания могла бы пасть на меня, я считаю необходимым довести до сведения Совета Академии, что я ни в каком случае не могу принять на себя звание члена Академии и сопряженных с ним обязанностей, почему и прошу исключить меня из кандидатского списка».

Ярошенко стоит последний.

«Один-одинешенек, непоколебим и тверд остался — Ярошенко», — писал пристрастный Стасов. («Первым изменником и ренегатом, первой куриной слепотой был — Репин, вторым —

Куинджи. Оба они мало-помалу совратили и товарищей. Ужасно, ужасно, ужасно! — говорится в отчаянном письме Стасова. — ... Вся надежда — для *новой* породы передвижников — на молодежь, на юных москвичей...».)

Молодой, по передвижническому счету, Нестеров писал в те же дни: «Передвижная почти брошена на произвол судьбы, там смуты, кажется, большие раздоры у всех с Ярошенко, *единственным* там из *стариков* честным и дельным человеком».

Старику Ярошенко еще нет пятидесяти, еще волосы не поседели — лишь чуть припорошены первым серебром, еще хватает силы взбираться по горным кручам, того лишь ради, чтобы увидеть, как нежно, едва приметно порозовели дальние снеговые вершины, чтобы первому встретить рассвет. Но болезнь точит его, и хуже болезни точат мучительные думы об истинной прочности здания, которое он строил всю жизнь, о прочности людей, строивших вместе с ним, о непонятном времени, убивающем прежнюю ясность задачи, о неизбежном одиночестве, когда стоишь до последнего. Болезнь напоминает ему о неотвратимом конце, но страшно умереть при жизни, покинутым отошедшими в сторону сверстниками и шагающими вперед молодыми. В горах его точат думы об оставленных скалистых крепостях, разрушенных врагами и временем, о былом, сохранившемся только в песнях. Но он не сдается мучительным мыслям, как не сдается болезни и не сдается обстоятельствам. Его убеждения непоколебимы, как крепость в горах — противник не может овладеть ею, она может только сдаться. Ярошенко не оставляет своей крепости ни под вражескими ядрами, ни глядя, как уходят из соседних крепостей гарнизоны, ни видя, как новые люди строят новые крепости, в которых собираются жить и сражаться после него.

Он пишет автопортрет, второй за свою жизнь. Первый «все впереди», исполнен надежды и веры. Во втором (и последнем) явственно подведение итогов: вера крепка, но надежд, пожалуй, уже немного, размышления глубоки и трудны, мучительная напряженность сильной мысли роднит автопортрет с портретом неизвестной в кресле. «Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость»...

Ему наперебой объясняли выгоды сотрудничества с Академией.

У передвижников наконец появилась школа, отсутствие которой они постоянно чувствовали, — появилась возможность передавать молодым нажитое. Товарищество кое-что потеряло, конечно, однако Академия решительно обновилась («В наших академических мастерских казенного только стены», —

запальчиво провозгласил Репин). Главное же — время переменялось, время. «Искусство в смысле красоты и свободы, в самих себе, совсем игнорируется, — объяснял Репин, отстаивая такое искусство. — Служение идее считается главным принципом для художника». Но — поднять искусство «к тем важным идеям, в которые только и верят писатели 60–70-х годов, уже нет возможности».

«Идеалы их носили характер общественный, утилитарный, общий для всех тех, кто жил тогда сознательной жизнью, — сравнивал век нынешний и век минувший обозреватель „Нового времени“. — Они были на земле и границ земных не переступали. Таково же было и искусство их. Теперешнее поколение живет в смутное время смутных и мутных стремлений, напрасно ища оправданий, цели и какого-нибудь смысла в своем существовании. Это время квиетизма, карьеризма, мистицизма, беспримерного эгоизма, апатии, спячки гуртовой и в одиночку, время маленьких людей и больших претензий. Мир со всею вседневного сутолокою, пошлостью и прозой приелся до невозможности. Скучно, грязно, серо, собачья конура — и только. Молодое поколение устремляет свои взоры в лазоревую высь, в пространства горние, где нет ни плача, ни вздыханий, ни скрежета зубового. Туда, в тот чудный мир, где царит тишина, спокойствие, гармония форм и звуков, где цветет белоснежная лилия, а хор крылатых эльфов поет о счастье без конца и о не увядающих, вечных восторгах любви».

Это говорилось в статье о воспитании молодых художников, озаглавленной «Преобразованная Академия».

Ярошенко отовсюду слышал, что время переменялось, что держаться за *свое время* бессмысленно, невыгодно защищать крепость, оставшуюся в стороне от дороги, по которой двигаются войска.

У Толстого в «Анне Карениной» Левин размышляет о том, почему он сам не ищет прямой выгоды, не действует по-купечески — не срубает сад, на вырученные деньги не скупает за бесценок скот и землю и не раздает мужикам внаймы. И сам себе отвечает: не всякий живет по расчету, есть в человеке «свой сословный инстинкт», что должно или не должно, — кто-то должен огонь блюсти.

«У передвижников есть партия, явно желающая скандала с Академией, — раздраженно писал вице-президент Иван Иванович Толстой своему поверенному, профессору Кондакову. — Эта партия с Ярошенко во главе из товарищей, не попавших в члены Академии, терроризирующая остальных, попавших и считающих почему-то своей обязанностью извиняться перед остальными».

Тут самое важное — про «обязанность извиняться». Это — про совесть, про нравственные принципы, про идеалы, которыми невозможно пренебречь, пожертвовать, пока горит огонь.

Вокруг Ярошенко твердили, что время уже не то и Академия уже не та и понятия «выгодно-невыгодно» уже совсем не те, что прежде, но из будущего видно, как стойкость Ярошенко («непоколебимая» — обычно добавляют эпитет современники), как «партия Ярошенко» встали на пути превращения Академии в единый «центр» русского художества, помешали уничтожить не выгодный для властей раскол в искусстве. *Молодые* ругали жесткие рамки принятых передвижниками правил, которые так неохотно позволял расширять Ярошенко, бунтовали против «Условий», которые он сочинял, требовали для себя большей свободы в Товариществе (в Товариществе!), но горел огонь и можно было идти на огонь. *Молодые* ругались, но шли на Передвижные выставки, не на Академические, не разделяли эстетических принципов Общества, по видели Товарищество *единственной* организацией, в которой считали для себя возможным участвовать.

Имеем ли право сказать, что *старик* Ярошенко не пекся о будущем?

Незадолго до смерти Ярошенко написал картину «Забытый храм».

Огромное здание, давно оставленное и забытое, разрушенное временем, а может быть, и вражеским нашествием, бывшая святыня, место высоких дум, помыслов и молитв, оказалось пристанищем для отары овец. На возвышении алтаря, где горел некогда священный огонь, пастухи разожгли костер и готовят немудреный ужин.

Увидев картину на выставке, ярый недруг передвижничества возопил восторженно: да ведь это аллегория сегодняшнего Товарищества, доживающего свои дни под сводами своего развалившегося храма. С такой же ловкостью можно было объявить картину аллегорическим изображением передвижников, нашедших временный приют в заброшенном и оскверненном храме Академии.

Но «иероглифы» Ярошенко — не аллегии, не дешевые иносказания.

Настроение роднит «Забытый храм» с «Песнями о былом». Грустный образ былого величия, чувство утраты, мысль о святынях, теряющих цену, — и мудрое признание неизбежности бесконечного движения времени...

В 1897 году открывалась Двадцать пятая выставка Товарищества — сама собой явилась мысль, что передвижникам следует отметить четвертьвековой юбилей.

Стали списываться по этому поводу; встречаясь, все чаще заговаривали о юбилее; загодя составили даже проект программы празднования. Предлагалось устроить публичный вечер из двух частей: вначале — спектакль, излагающий историю Товарищества. Спектакль решили иллюстрировать снимками с картин, «отброшенными на экран с помощью электрического волшебного фонаря», после музыкального антракта должен был следовать «комический дивертисмент в виде подвижной живой картины — легкие эскизы отношений публики и журнальной критики к выставкам Товарищества, причем отношения эти могут быть выражены в мелодраматической форме».

Проект обсудили, и на отдельном листе, к нему приложенном, каждый записал свое мнение. Ярошенко согласился лишь с первой — серьезной — половиной (так же, впрочем, как Левитан, посчитавший «комический элемент непривлекательным», как Серов, не поверивший «в юмор второй части»).

Говорили, списывались, составляли программу праздника, но Киселев, один из авторов программы, тут же с непонятной неосведомленностью сообщал приятелю: «Кажется, товарищи наши намерены дружно отпраздновать наше 25-летие, но нервы у всех так натянуты и подорваны, что с минуты на минуту я жду отчаянного взрыва и полного распада нашего дела».

Аполлинарий Васнецов, рассказывая в письме о подготовке к юбилею, озабоченно прибавляет: «не переругались бы».

Чем ближе к торжественному дню, тем для всех яснее: отмечать юбилей надо семейно, немислимо выставлять разногласия и взаимные неудовольствия на свет божий.

Семейно, так семейно — одна из современниц, десяти-пятнадцатью годами раньше попавшая на семейное торжество к передвижникам, всю жизнь потом вспоминала восторженно: как было весело, как зажигательно Клодт Михаил Петрович исполнил чухонский танец, как смешно Кузнецов показывал сценку про паука и муху, как Маковский пел!.. Теперь, ожидая семейного дня, Нестеров уныло иронизирует: «Предполагается обычный обед, где будут гостями семьи художников, а барон М. П. Клодт протанцует обычный „финский танец“. Кузнецов успешно представит паука и муху. Позен будет рассказывать свои только

еврейские рассказы, В. Маковский побренчит на рояле, кто может напьется, а кто может напьется и на „малый“ съездит. Словом, будет так, как было при дедах и отцах, хотя „отцы и деды“ жили веселей своих внучат...»

Нестеров все же недооценил «натянутых нервов»: «отчаянный взрыв» разразился еще до юбилея, «переругались», составляя список лиц, которых следовало пригласить на торжество.

Спор был об участии на Двадцать пятой выставке и о приглашении на праздничный обед художников, в разное время вышедших из Товарищества. Таковых было пять человек: Репин, Виктор Васнецов, М. К. Клодт, Константин Маковский и Куинджи. Первых четырех довольно единодушно решили пригласить, сшибка вышла из-за Куинджи.

Куинджи для Ярошенко не вышедший, а враг, враг опасный, наносящий коварные удары и поставивший целью сокрушить Товарищество. Киселев, стоявший за приглашение Куинджи (и в этом деле главный противник Ярошенко), признавал, что Куинджи «сманивал» передвижников в Академию и «употреблял все усилия, чтобы оторвать от Товарищества» тех, кого удалось сманить. Но, объясняет Киселев, теперь многие из передвижников оказались в Академии (и он, Киселев, в том числе), это не помешало им оставаться членами Товарищества, значит, сражение выиграно, Куинджи посрамлен, можно его жаловать и не жаловать, а числить опасным врагом нельзя.

Шишкин к тому времени рассорился с Куинджи и ушел из Академии: он сердился, что ученики все рвались заниматься у Куинджи, а к нему, к Шишкину, не шли. Шишкин, понятно, был тоже против приглашения недавнего коллеги на торжества. Киселев соединил Ярошенко с Шишкиным, объявил, что поведением Ярошенко руководят неблагоприятные чувства личной вражды и личной мести.

Киселев, между прочим, сам оказался в щекотливом положении: он успел, не спросив мнения товарищей, по собственному почину, пригласить Куинджи, а тот возьми да и прими приглашение. Киселев был добрый человек, в Академии он с Куинджи ссорился, передвижником считался надежным, по доброте душевной он увидел в юбилее повод всех примирить и все сгладить:

«Обратим в друзей врагов,
Праздник наш таковский», —

провозгласил он в написанных к случаю стихках (приметно, однако, это словцо — «враги»).

«Пусть войдут к нам впятером
Наши ренегаты,
Мы уж после разберем,
Кто тут виноватый», —

говорится дальше.

Стихи были юмористические, предлинные (ровно сто строк!) — Киселев желал образумить тех, кто «страдает личным злом» и «по прихоти своей праздник отменяет».

Киселева раздражал деспотизм Ярошенко, никак не желавшего пойти на уступку:

«Не сидим же мы в твоём
Каторжном вагоне».

Его раздражала готовность товарищей уступить Ярошенко:

«Можно все из нас скроить,
Как кафтан мы Тришкин...»

Добрейший Киселев отправляет Ярошенко письмо, требуя, чтобы тот объяснил свое «диктаторство». Киселев полагает, что «махинации Куинджи против Товарищества» вызваны их «личной враждой» с Ярошенко, а потому должны быть прощены. Честнейший Киселев предупреждает Ярошенко, что намерен «действовать перед товарищами» против его политики и что оружие его — юмористические стихи.

«Твой принцип — любовь и мир
Проводить искусством,
Так неси его на пир
С ясным добрым чувством», —

поучает в стихах Киселев, кстати, без всякого юмора.
О принципе любви и мира и о ясном чувстве он пишет:

«Эка важность съесть обед
Вместе с ним в трактире!..»

Горько наблюдать, как гаснет священный огонь, как темнее и холоднее становится под сводами храма, как крошится камень

стен. Суть дела можно толковать по-всякому, но как мелочен тон...

Отповедь доброму человеку Киселеву дал неуживчивый Мясоедов:

«Говорят, Куинджи пригласили Вы, Александр Александрович, и Кузнецов. Я понимаю, что Вам неловко сознаться в этой неосторожности... на которую Вас никто не уполномочивал... Почему же теперь, когда эти договоры стали нам известны, возражения перерождаются в самодурство, диктаторство и желание Вас унижить?.. Почему Вы так предупредительны к Куинджи и так суровы к Ярошенко? Вы вступаете с ним в переписку, в которой, сохранив полное хладнокровие и приличие формы, вызываете его (больного, во всяком случае) на резкий и раздражительный ответ. А скажите, пожалуйста, почему Вы позволили себе подвергнуть его исповеди, подозрительно заглядывать в его совесть и всячески доказывать, что то, что он говорит, неправда, а правду он скрывает, а поэтому ему грозит общественное порицание... Разве известен Ярошенко как человек фальшивый и лгун? Я допускаю, что он может заблуждаться, еще чаще увлекаться и при настойчивости быть неудобным для многих. Мы же, памятующие жизнь Товарищества, помним, сколь полезна была эта самая стойкость нашему делу...

Вы хорошо бы сделали, если бы примирились с Ярошенко, он не виноват, что разное думает со многими, и мысли и дела у него в согласии».

Киселев совета не принял, принципу любви и мира не последовал и съездить обед вместе с Ярошенко в трактире («экая важность!») не пожелал.

В тот час, когда в ресторане начался юбилейный обед передвижников (без Куинджи), у Киселева, отдельно от товарищей, собрались несогласные. Некоторые из товарищей посылали от Донона на квартиру Киселева телеграммы: сожалеем о вашем отсутствии и пьем ваше здоровье.

«Раскол происходит громадный... — сообщал жене Остроухов. И оговаривался торопливо: — Но это инцидент семейный».

Семейный юбилей прошел вяло: прочитали десяток приветственных телеграмм, поаплодировали «старикам», отобедали и разошлись раньше обычного.

На Двадцать пятой — юбилейной — выставке Ярошенко показал картину «Иуда».

Шестью годами раньше картину об Иуде («Совесть») выставил на Передвижной Николай Николаевич Ге: одинокий человек, завернувшись в плащ, стоит на пустынной дороге и напряженно

смотрит вдаль, туда, где едва различимые уже стражники уводят преданного им Христа.

У Ярошенко Иуда еще не совершил преступления. Сюжет картины — искушение Иуды: фарисеи соблазняют слабого человека доводами из Писания, деньгами, житейскими выгодами.

Обращение Ярошенко в поисках сюжета к Евангелию неожиданно. Конечно, сыграло свою роль путешествие на Ближний Восток. Едва не три десятка этюдов, привезенных из путешествия, свидетельствуют об обилии впечатлений. Есть, правда, указания, что замысел картины родился до поездки в Палестину и сама поездка была предпринята для сбора материала. Независимо от того, понадобилась ли поездка, чтобы обрести замысел «мясом», или замысел явился в результате поездки, палестинские реалии никакой роли в картине не играют. Исторические подробности картины художник мог найти в заброшенном кавказском храме, у себя в Кисловодске и даже не выезжая из Петербурга. Но и подбавь Ярошенко этих реалий, они бы не спасли картину, которая, по словам Нестерова, «ничьего, ни в каких кругах общества, интереса к себе не возбудила».

Нестеров говорил, что Ярошенко не понял красоты Евангелия, его глубины и силы. Но Ярошенко и не пытался их понять. Он обратился к евангельскому сюжету как наиболее легко узнаваемому. Он не старался проникнуть в глубь евангельской притчи, открыть ее смысл, вызывающий сопереживание у каждого нового поколения потомков: Ярошенко пересказывал на холсте внешнее действие — он наивно предположил, что достаточно *изобразить* всем знакомую «сцену» удавшегося искушения, чтобы вызвать в зрителях осуждение бесхарактерности и отвращение к предательству.

Наивность удивительная, особенно для Ярошенко с его склонностью к «иероглифам».

Остались воспоминания Михайловского о том, как Ярошенко работал над картиной. И уровень замысла и подход к решению творческой задачи тоже поражают наивностью и школярской узостью. В эскизе, рассказывал Михайловский, лица фарисеев-соблазнителей имели черты портретного сходства с некоторыми из передвижников, ушедшими в Академию. «Это так, шутка», — объяснил художник Михайловскому. И показывал, улыбаясь: «Это такой-то, а это такой-то». Михайловский полагал, что «свободный процесс творчества» поднял шутку «до степени высокой художественной задачи».

Но в искусстве начинают с другого конца. Если бы Ярошенко глубоко пережил трагедию падения Иуды, то зрителям передались бы тоска, тревога, отчаяние, ненависть художника;

они, быть может, задумались бы и о событиях сегодняшних, питавших его чувства. Но ничего нельзя почувствовать перед картиной, начавшейся со злой карикатуры на знакомых, загримированных в процессе творчества под Иуду и фарисеев. Картина, заключающая высокую художественную задачу, начинается с крупных мыслей и больших чувств. «Ибо, — писал Пушкин, — нет убедительности в поношениях, и нет истины, где нет любви».

Из писем 1898 года

Н. Н. Дубовской — Е. М. Хруслову, 1 января 1898 года:

«На Ваш вопрос относительно Николая Александровича Ярошенко могу сообщить Вам утешительные сведения... Вид у него прекрасный — я бы сказал, что такой хороший вид у него редко и раньше бывал; но голос он совершенно потерял, так что говорит шепотом...»

Николай Александрович шутит, что голос, как бродяга, пропал без вести и не хочет возвращаться, — и не надеешься на возвращение, а ждешь. Еще он шутит, что теперь ему удобно секретничать и произносить речи в абсолютной тишине.

Секретничать Ярошенко не любил, речей в абсолютной тишине ему произносить не удавалось. Страшно даже представить себе эти его упрямые, бескомпромиссные речи шепотом на шумных товарищеских сборищах в горестные дни предъюбилейных ссор.

«Я слышал разговор, — продолжает Дубовской, — тут передавали слова Симановского (профессор, который следит за ходом болезни его горла), что... в таком состоянии он может прожить еще не один десяток лет...».

Немного раньше слова Симановского пересказывал в письме Остроухов: профессор находил у пациента каверны в горле и предвидел печальный исход — «Ярошенко все это знает, по, как всегда, глядит весело, острит и продолжает вести жизнь здорового человека».

Нестеров, который провел с Ярошенко послеюбилейное лето, писал о его страданиях и поражался большому характеру Николая Александровича, его огромной силе воли и терпению. Но все время глядеть весело в то лето, наверно, не доставало сил: Нестеров заметил в Николае Александровиче сосредоточенность от сознания близости конца.

Эта молчаливая, исполненная предчувствия сосредоточенность передана в портрете Ярошенко, написанном Нестеровым летом 1897 года.

Однако осенью он почувствовал себя лучше. И вот 1 января 1898 года Дубовской уже обещает старшему товарищу десятки лет жизни.

Первый день 1898 года, последнего года Ярошенко.

«Относительно Ивана Ивановича Шишкина, — продолжает письмо Дубовской, — могу сказать Вам, что я его видел еще осенью, когда вернулся с лета, — вид его был прекрасный, хотя он жаловался, что чувствует себя худо, что силы его

оставляют...».

Той осенью Ярошенко написал портрет Ивана Ивановича. Далеким летом 1874 года на Сиверской, когда все только начиналось, все было впереди, Шишкин снимал дачу в трех верстах от Крамского — учитель Крамской сердился, что Иван Иванович увлекся фотографией и не ходит на этюды; впрочем, погода была неподходящая — дождь непрерывный. В народе говорят: дождь на молодых — к счастью. Лил в то лето дождь на молодую артиллерийского офицера. Иван Иванович (сорок с небольшим) уже и тогда почитался стариком. С той поры много воды утекло. Осенью 1897 года *старик* Ярошенко (пятьдесят один) написал портрет *старика* Шишкина (шестьдесят шесть).

Последняя их осень.

Хотя жизнерадостный Дубовской уверен, что Шишкин совершенно оправился — «и пишет очень большие холсты».

Это все в том же письме от 1 января 1898 года.

Шишкин умер спустя два месяца. Умер, как учитель Крамской, скоропостижно, в мастерской, трудясь над новой картиной.

В письме от 17 июля 1898 года племянница Ярошенко по поручению Марии Павловны рассказывала семейству Льва Николаевича Толстого о последних днях Николая Александровича:

«12 июня вернулся он из Крыма совершенно здоровым, в прекрасном настроении и с сильным желанием начать поскорее работать. Он предполагал написать к будущей выставке две картины: одну — из жизни горцев, и думал поехать в июле в знакомый аул писать типы; другую — из жизни рабочих в шахте, и тоже хотел поехать на две недели на рудник в Екатеринославской губернии. В самый день смерти утром он выставил на мольберте три этюда шахтеров. Кроме того, он задумал еще третью большую картину, о которой не хотел говорить преждевременно, выражаясь, что она у него не вполне вырисовалась...»

Лето в Кисловодске стояло дождливое, как то давнее лето на Сиверской. Дожди мешали работать на воздухе. Он задумал писать портрет приемной дочки Наденьки в саду, среди зелени, и всякий день откладывал из-за непогоды.

Но дожди молодили его, веселили, смывали усталость и дурные предчувствия, замыслы манили его, воскрешали в душе молодую уверенность, что все, пожалуй, впереди.

23 июня он отправился в горы. Там застал его сильный дождь. Домой он возвращался быстрым шагом, почти бежал. На другой день сильно болела голова, но он не изменил обычного

распорядка дня — работал, гулял, ужинал за общим столом и за ужином много шутил, то и дело пережидая смех, который вызывали его остроты, чтобы во вновь наступавшей тишине был слышен его шепот, после ужина до полуночи он читал английскую книгу.

25 июня он встал рано; тихо, чтобы не разбудить Марию Павловну, прошел в мастерскую.

Попросил сварить ему чашку черного кофе покрепче и отнести к портному разутюжить костюм, промокший во время прогулки под дождем.

Поставил на мольберт небольшой этюд для будущей картины: горнорабочие в шахте, под землей, освещенные плотным желтым светом рудничных ламп. Два других этюда поставил на пол, прислонив к ножкам мольберта. Сам устроился напротив, в кресле...

Из письма племянницы к Толстым: «Восемь лет лечили его от чахотки, и никто не обратил внимания на сердце...»

Мария Павловна Ярошенко — Остроухову, 15 августа 1898 года:

«А как ему хотелось жить! Сколько у него было планов на будущее время! Очень он был бодр, весел...»

Остроухов — Марии Павловне Ярошенко, 4 ноября 1898 года:

«Я утешался (смирался) воспоминанием духовного образа дорогого Николая Александровича: я вспоминал, как он ясно и прямо смотрел на вещи, на судьбу, на неизбежность конца, я вспоминал, как он ставил себя всегда выше личного своего горя, выше своей личной боли; я вспоминал его гордое презрение, его насмешку над личным своим несчастьем или страданием. И крепкий духом и волей человек вставал и говорил точно, вот как надо относиться к неизбежному».

ВМЕСТО ЭПИЛОГА. «ТАКОМУ ЧЕЛОВЕКУ НАДО ОТДАТЬ ДАНЬ»

Последние недели перед Октябрьской революцией Владимир Ильич Ленин жил нелегально на квартире М. В. Фофановой.

«У меня на письменном столе лежала открытка с репродукцией картины художника Ярошенко „Всюду жизнь“... — рассказывает М. В. Фофанова. — Владимир Ильич увидел открытку и говорит:

— Вот замечательный художник!

А кто такой Ярошенко, я по-настоящему не знала. Он мне рассказал его биографию.

— Подумайте, это кадровый военный человек, и представьте себе, какой он прекрасный психолог действительной жизни, какие у него чудесные вещи!

Я вытаскиваю из своего письменного стола еще одну открытку с репродукцией картины Ярошенко „Заклученный“. Владимир Ильич говорит:

— Прекрасно! Когда будем хозяйничать, чтобы не забыть. Такому человеку надо отдать дань».

Ленин заглядывал далеко вперед: накануне Октября, разрабатывая тактику восстания, он реально планировал, как будет хозяйничать победившая Советская власть. Важнейшие мысли и заботы о будущем страны не помешали Ленину отметить для себя, что после победы революции нужно отдать дань художнику Ярошенко.

Немногие слова Владимира Ильича о Ярошенко, пересказанные М. В. Фофановой, обнаруживают знакомство Ленина с биографией и творчеством художника, подчеркивают принципиальную важность того факта, что кадровый военный по воспитанию выступил в искусстве как представитель революционно-демократической интеллигенции, содержат краткое определение искусства Ярошенко — «прекрасный психолог действительной жизни», свидетельствуют об эмоциональном восприятии Лениным его картин — «замечательный художник», «чудесные вещи», «прекрасно». Многие из запечатленного Ярошенко в его картинах Владимир Ильич пережил лично (тюрьма, ссылка); юность его прошла в среде молодежи восьмидесятых годов — студентов, курсисток, подобных тем, которые были героями Ярошенко; книги писателей, портреты которых создал художник, Ленин часто перечитывал и глубоко уважал.

...8 декабря 1918 года, когда вокруг еще гремели бои гражданской войны, в Кисловодске был устроен народный праздник «в память художника-гражданина Н. А. Ярошенко». В выпущенной к празднику афише говорилось, что Ярошенко «изображал по преимуществу жизнь русского пролетариата и передовой учащейся молодежи, выделявшей из своей среды могучих борцов за свободу».

Художник Нестеров, обращавшийся в ту пору к Н. К. Крупской с просьбой помочь в восстановлении разрушенной белыми усадьбы Ярошенко, свидетельствует, что праздник был проведен по распоряжению Ленина.

«Из его картин наиболее известны по открыткам „Всюду жизнь“ и „Заклоченный“, — говорилось в афише. — Первая картина переносит нас к вагону поезда, отвозящего арестантов в Сибирь, а вторая — в подземный каземат, где томится узник — борец за свободу, один из тех, которые „жертвою пали в борьбе роковой любви беззаветной к народу“».

На могиле Ярошенко произносили речи, духовой оркестр исполнял революционные марши.

В тот день улицу, на которой жил художник, назвали его именем. Сотни людей с красными знаменами прошли по этой улице к дому Николая Александровича Ярошенко.

...Белый дом стоит высоко над парком. Когда смотришь с расписанного в помпейском стиле балкона вдаль, видны горы — Сосновая и Крестовая. Если подойти к обрыву, перед глазами открывается парк, среди зелени и желтизны древесных крон серебрятся сединой голубые ели. Почти бесшумно бежит внизу неширокая речка Ольховка. Но когда в горах выпадают дожди, мирная речка преображается: со страшным ревом мчит она вспененную массу воды, сокрушая все на своем пути, ломая деревья, сдвигая с места огромные, казалось, навеки разложенные по земле природой серые глыбы камней...

ИЛЛЮСТРАЦИИ



*1. Автопортрет Н. А. Ярошенко. 1875. Полтавский гос.
художественный музей.*

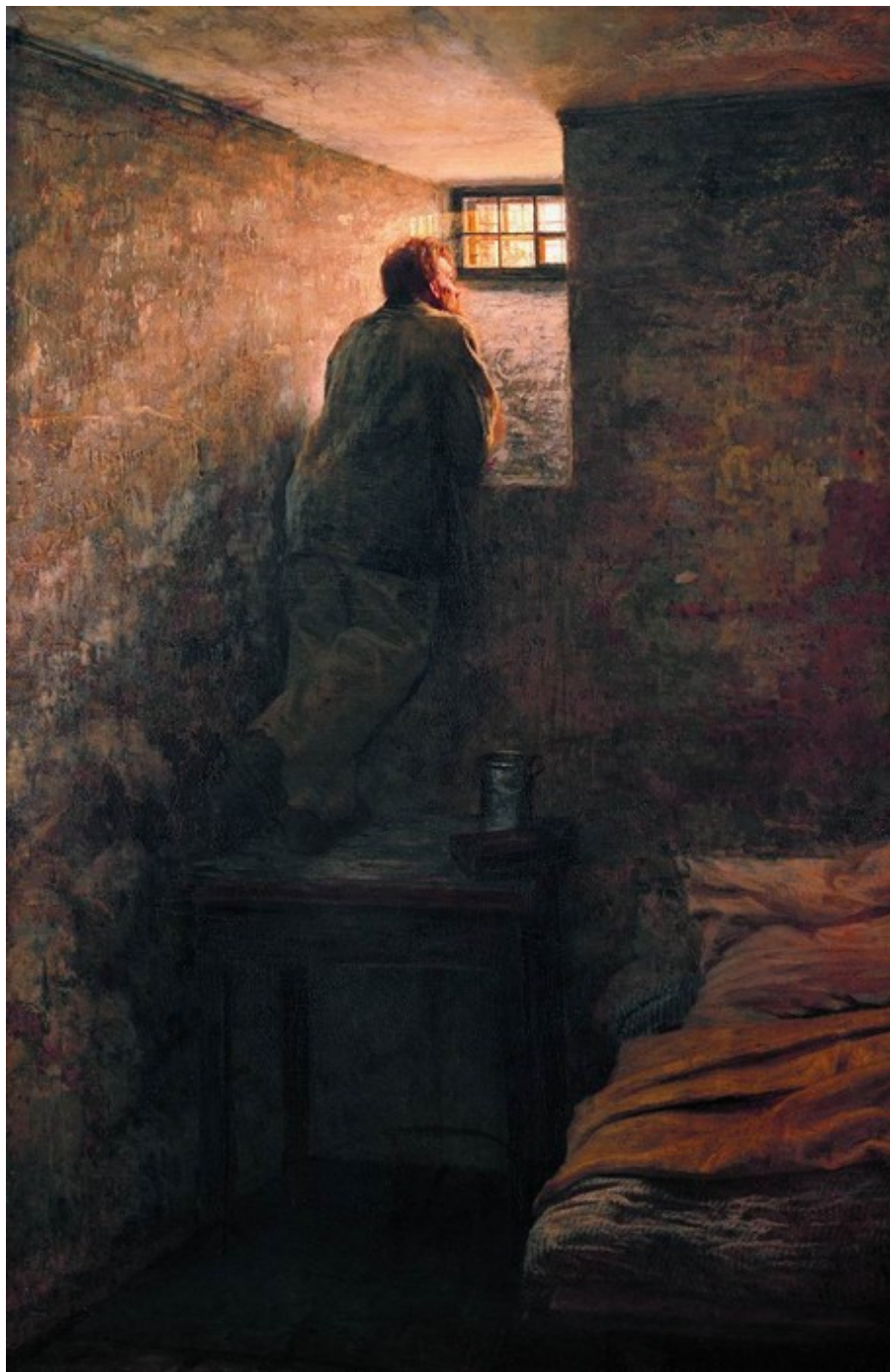


2. Портрет И. Н. Крамского. 1874. Гос. Третьяковская галерея.

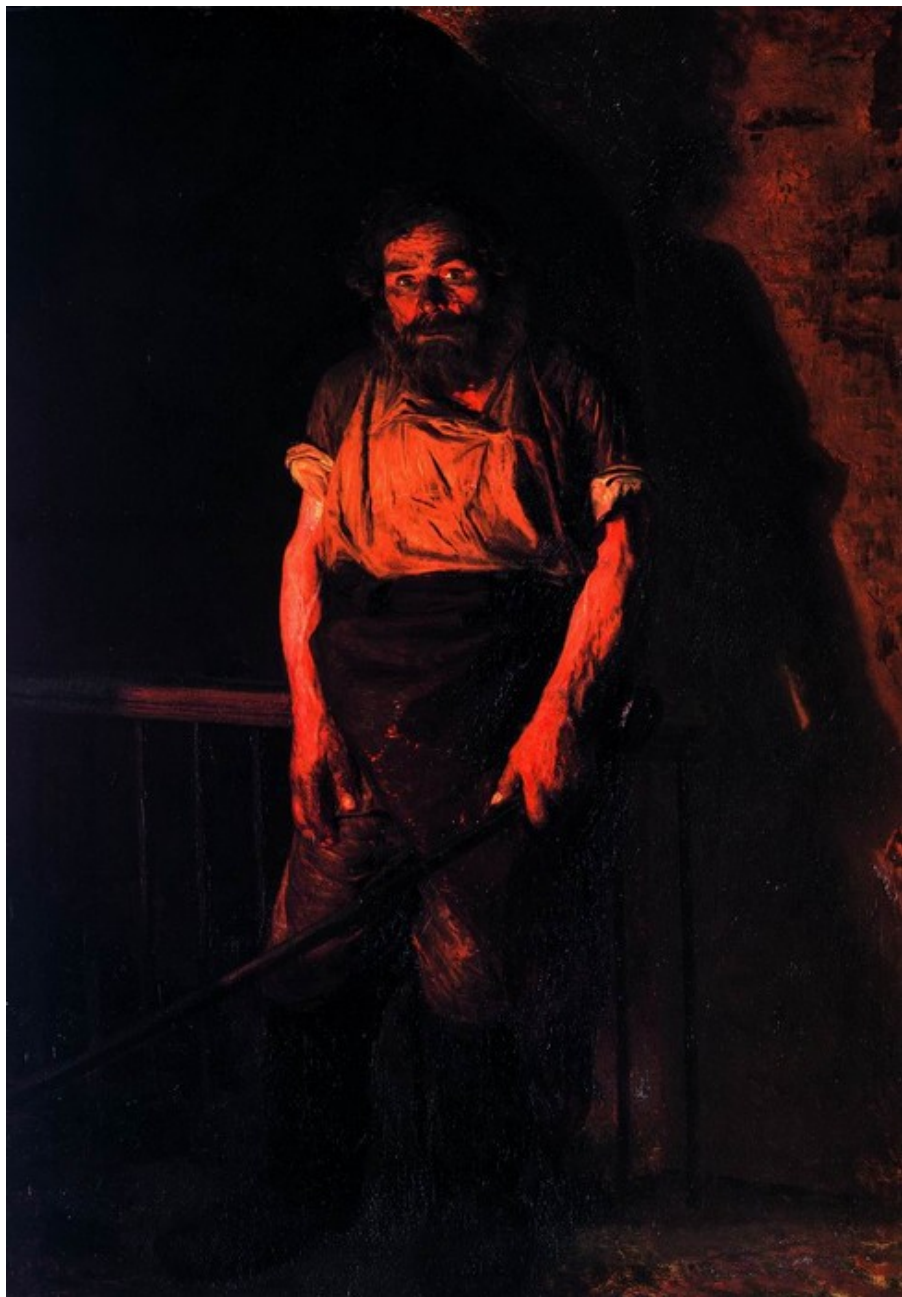




*3–4. Невский проспект ночью. Этюды. 1874. Киевский музей
русского искусства.*



5. *Заклученный*. 1878. Гос. Третьяковская галерея.



б. Кочегар. 1878. Гос. Третьяковская галерея.



7. Слепые калеки под Киевом. Этюд. 1878. Гос. Третьяковская галерея.



8. Спор старого с молодым. 1881. Гос. Русский музей.



9. Студент. 1881. Гос. Третьяковская галерея.





10–11. У Литовского замка. Этюды. 1878. Гос. Русский музей.



12. Портрет молодого человека. 1886. Кировский художественный музей имени М. Горького.



13. Портрет неизвестной. 1881. Гос. Третьяковская галерея.



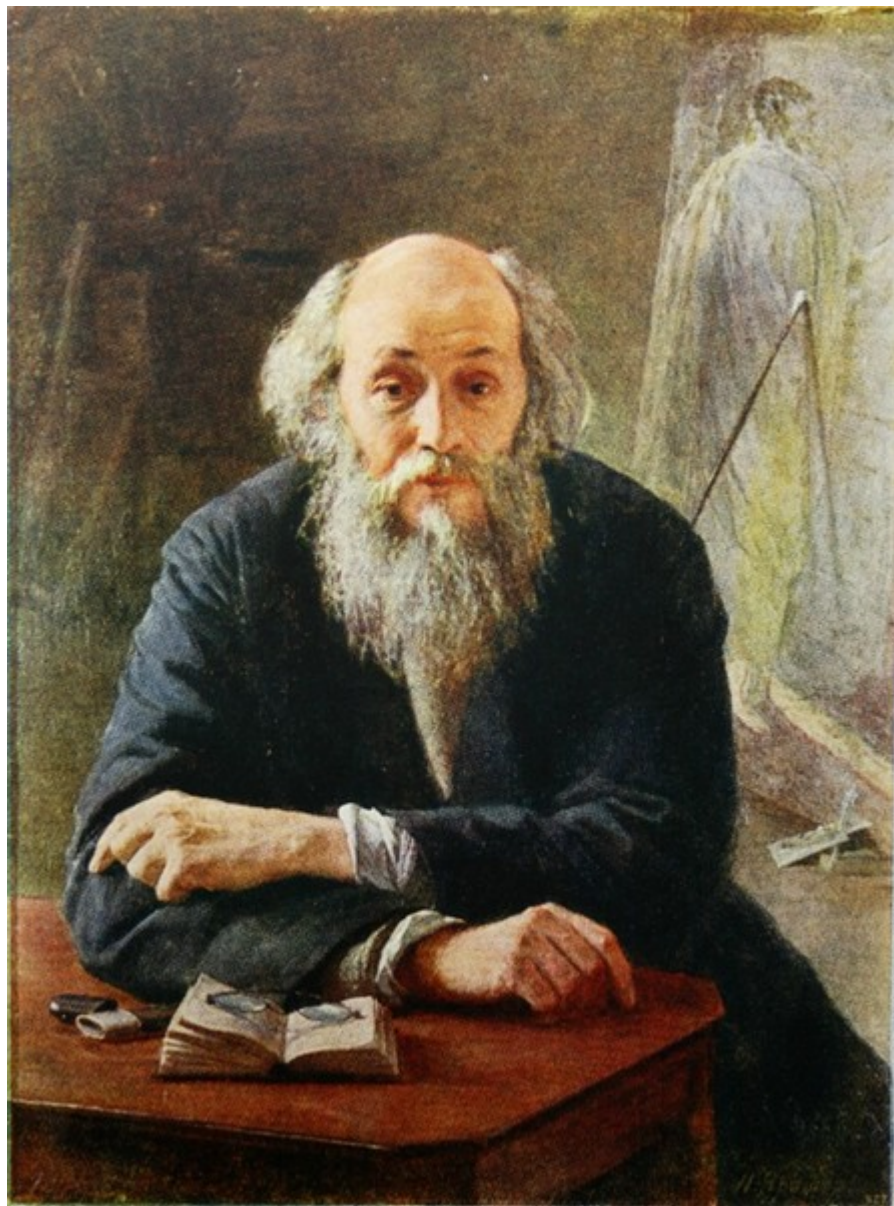
14. Причины неизвестны. Этюд. 1882. Гос. Русский музей.



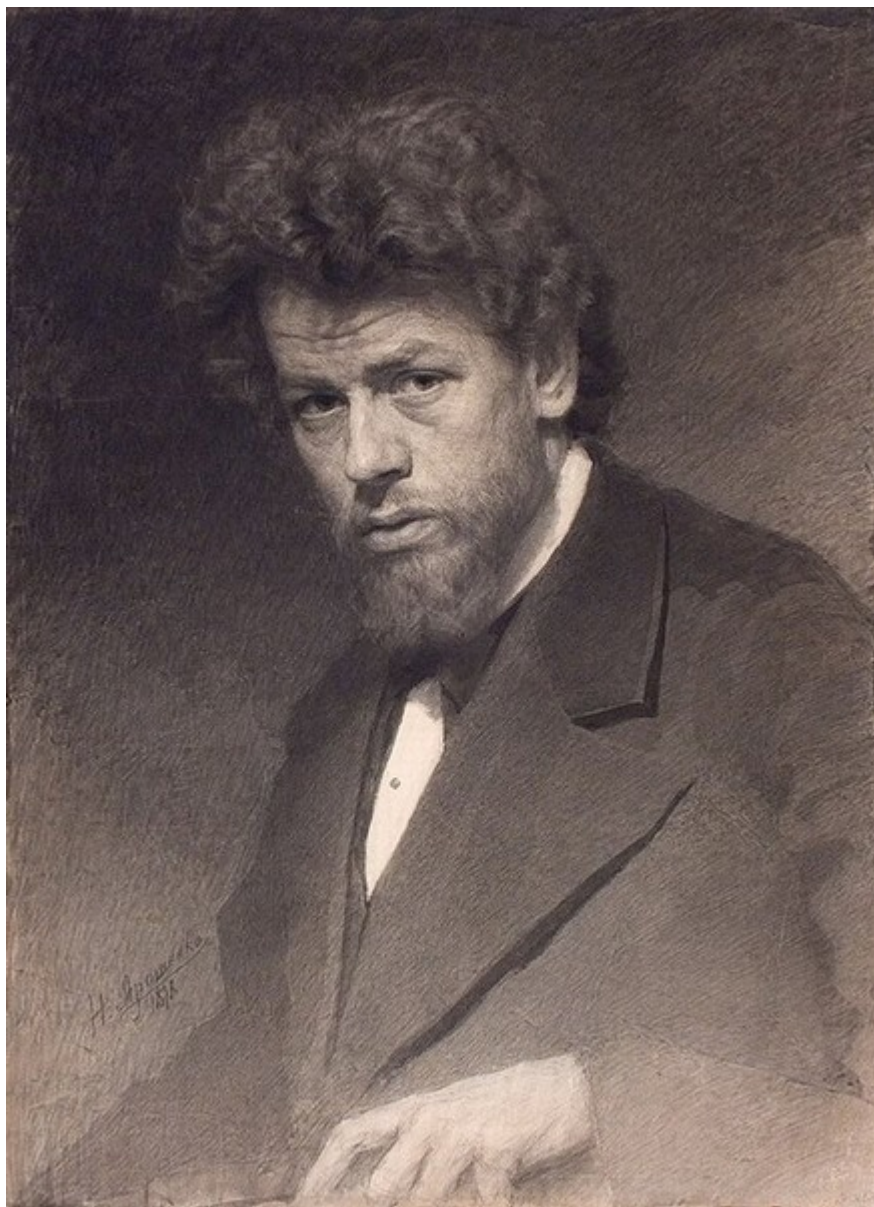
15. Курсистка. 1883. Калужский обл. художественный музей.



16. Портрет П. А. Стрепетовой. 1884. Гос. Третьяковская галерея.



17. Портрет Н. Н. Ге. 1890. Гос. Русский музей.



18. Портрет В. М. Максимова. 1878. Гос. Третьяковская галерея.



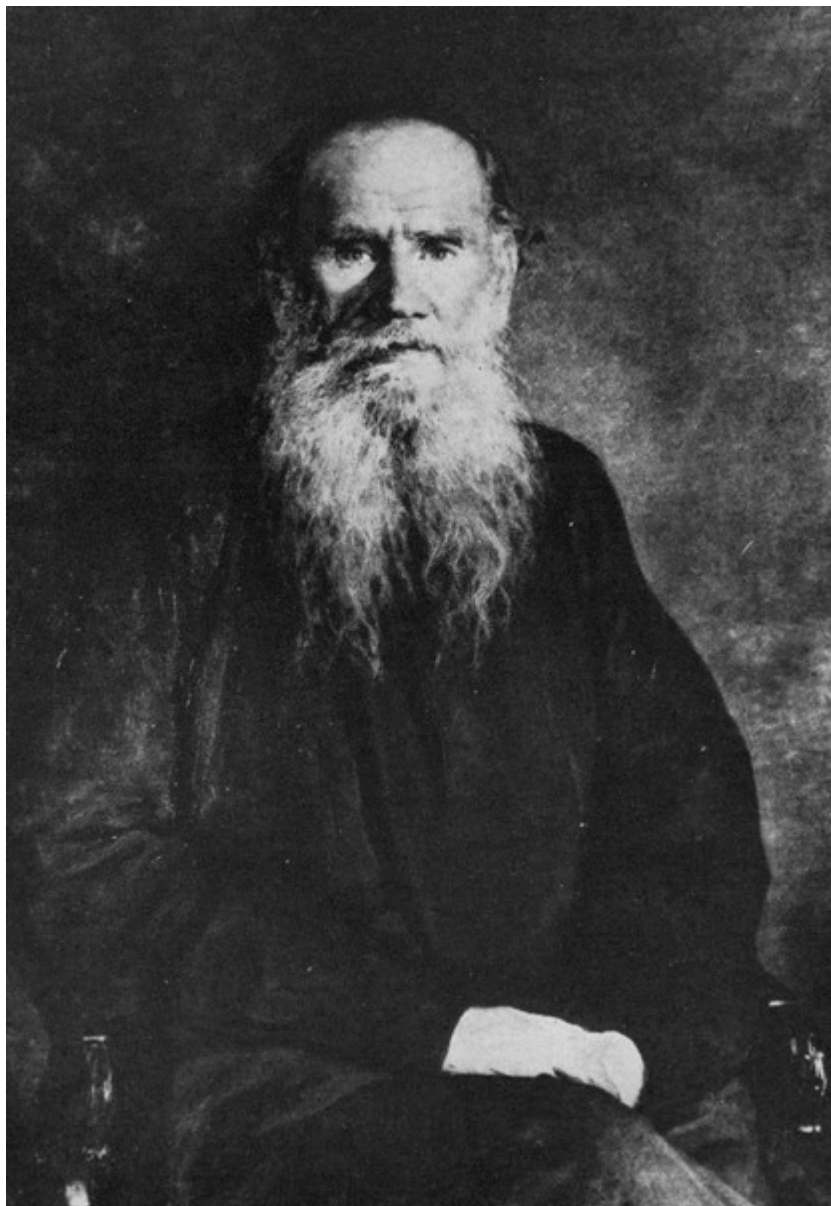
19. Портрет Глеба Успенского. 1884. Свердловская картинная галерея.



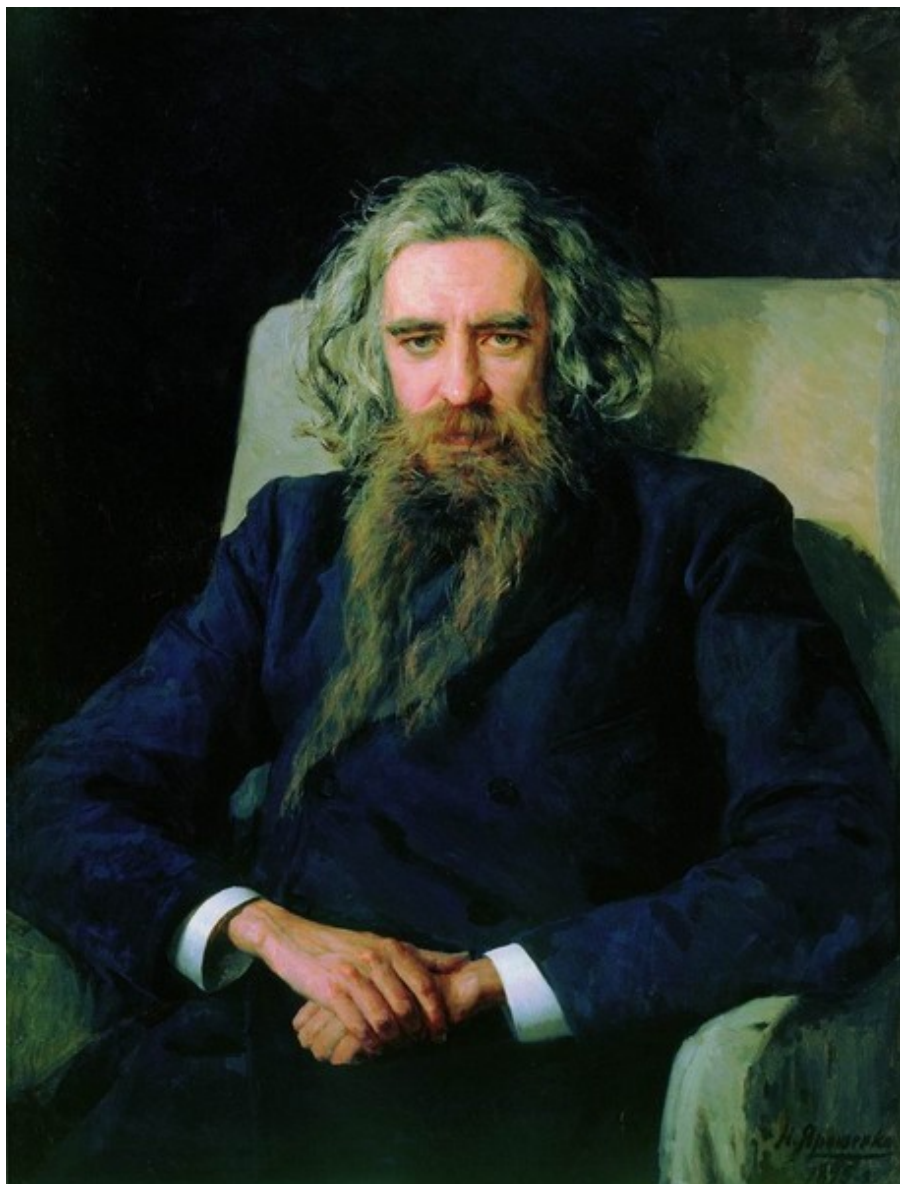
20. Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1886. Кисловодский художественный музей Н. А. Ярошенко.



21. *Всюду жизнь. 1888. Гос. Третьяковская галерея.*



22. Портрет Л. Н. Толстого. 1894. Институт русской литературы АН СССР.



23. Портрет В. С. Соловьева. 1895. Гос. Третьяковская галерея.



24. Ольховая балка. 1888. Гос. Русский музей.



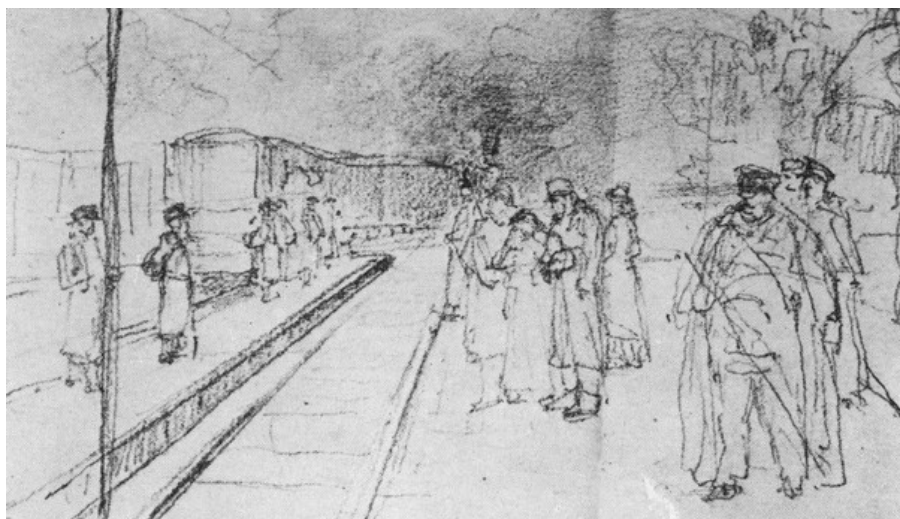
25. В теплых краях. 1890. Гос. Русский музей.



26. Крестьянин. 1890-е годы. Гос. Русский музей.



27. Арестованного ведут. 1891. Гос. Русский музей.



28. Проводил. Эскиз. 1887. Гос. Русский музей.



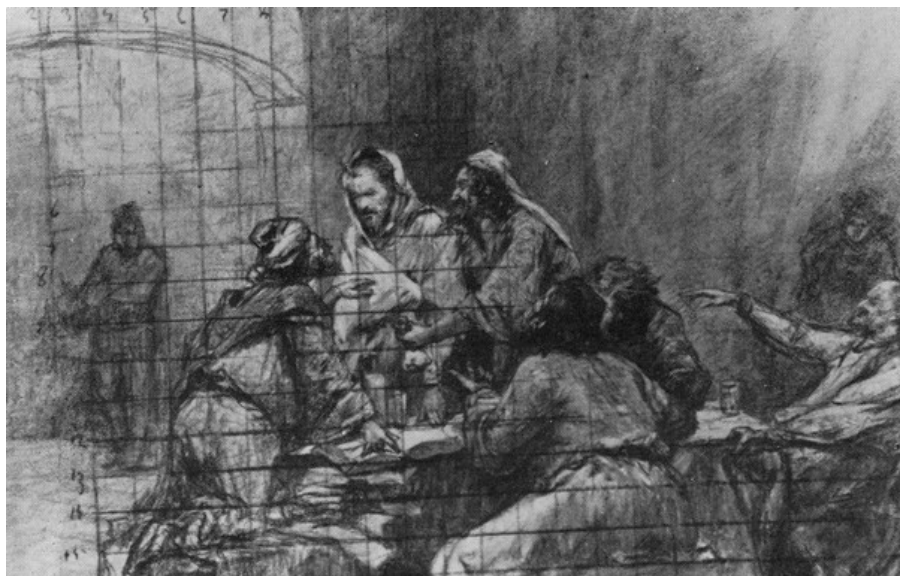
29. Портрет неизвестной. 1893. Гос. Русский музей.



30. На качелях. 1888. Гос. Русский музей.



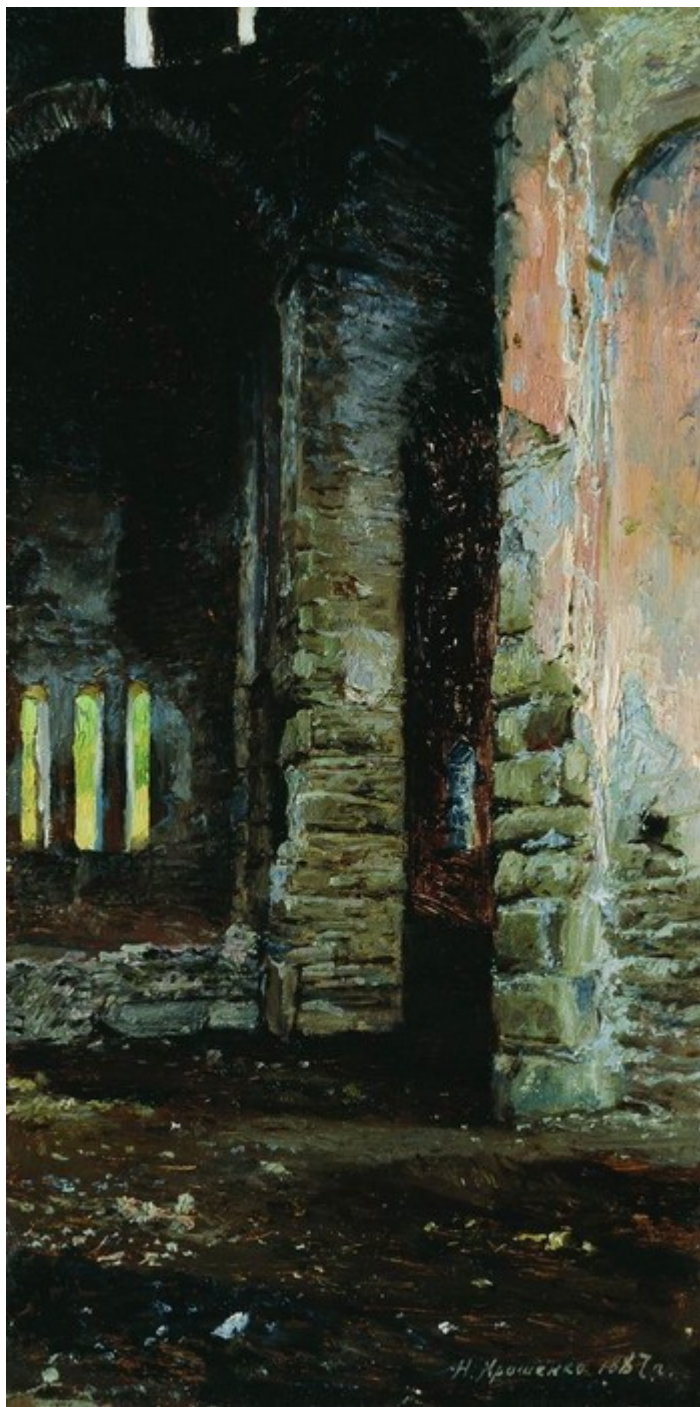
*31. Голова негра. 1896. Гос. республиканский музей
Молдавской ССР.*



32. Иуда. Эскиз. 1895 (?). Гос. Русский музей.



33. Портрет А. А. Ауэрбаха. 1892. Туркменский музей
изобразительного искусства.



34. Забутый храм. 1896. Севастопольская картинная галерея.



35. Эльбрус в облаках. 1894. Гос. Русский музей.



36. Автопортрет. 1895. Гос. Русский музей.